وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الكوفة
كلية الاداب

الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي

اطروحة دكتوراه تقدم بها الطالب

حسن عبد عودة حميدي الخاقاني

الى مجلس كلية الاداب في جامعة الكوفة وهي جزء من متطلبات
نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وادابها

باشراف الاستاذ الدكتور : علي كاظم اسد

١٥ صفر ١٤٢٧ ه ١٥اذار ٢٠٠٦م

المقدمـــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة على محمد واله الطيبين الطاهرين والسلام على صحبه الموالين

فيعد الرمز من وسائل التعبير التي التفت اليها الشعراء ، فاهتموا بتوظيفه واغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الاتقان الفني ، والقدرة على التوصيل والتأثير ، وتبع ذلك اهتمام الدارسين بهذه الوسيلة ، فبحثوا في اصل الرمز وسبل توظيفه ، وقد غلب ان تكون هذه الرموز في الشعر الحديث من اصول غير عربية ، غربية في اغلبها ، وهذا ما جعل بها حاجة لبيان تلك الاصول ، والكشف عن مدلولاتها في سياقها الأصل ، فاغتنت الثقافة من ذلك بمصادر جديدة ، وقد زاد ميل الشعراء الى تلك الرموز ، فضلاً عن الحاجات الفنية ، غيابُ القدرة على التصريح في وطن يحكمه الاستبداد ومنظومته ، بكل تفرعاتها ووجوهها ، فلما استهلك الشعراء رموز الغرب عدلوا عنها الى الرمز العربي ، يستعملونه ما دعت الحاجة الى استعماله ، فما مضى من الزمان حقبة ، حتى اجتمعت للشعر العربي عدة كبيرة من الرموز ذات اصول مختلفة ، تقابلها كثرة من الدراسات تنوعت مناهجها ، وان غلب عليها الاهتداء بمناهج الغربيين ، وما في ذلك ضير ، فالضير في ان يصبح الرمز ، بل الادب عامة ، عرضة لاقلام الهواة والمبتدئين ، يجرب كل حظه ، استعجالاً للظهور والشهرة ، وهذا ما لا يقع ، الا نادراً ، في مجال غير مجال الادب ، وبهذا كثرت الدراسات التي تربك عمل الباحثين اكثر مما تنفع ، اذ يفرض النظر العلمي ، الفرز والتمييز ، لبيان ما يؤخذ او يترك ، وبين ذلك هدر للوقت الثمين ، فانحصرت الدراسات الرصينة في عدد قليل ، اهتم هذا البحث بالافادة منها ، ومن اهمها دراسة الدكتور فتوح احمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ودراسة درويش الجندي: الرمزية والادب العربي الحديث ، ودراسة الدكتور عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، وبحث الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، وغيرها قليل.

وقد كانت الدراسات المترجمة خير عون في بيان مفهوم الرمز من اصوله التي ينتمي اليها ، وفي مقدمتها: الخيال الرمزي: كوليردج والتقليد الرومانسي لروبرث بارت اليسوعي ، والخيال الرمزي لجيلبير دوران ، والانثرويولوجيا: رموزها اساطيرها ، انساقها للمؤلف نفسه ، والانسان ورموزه لكارل يونغ ، وتشريح النقد لنورثروب فراي ، والترميز لجون ماكوين ، وغيرها.

اما الدراسات التي دارت حول شعر عبد الوهاب البياتي١٩٢٦- ١٩٩٩ فهي كثيرة ، فهو اول شاعر حديث خص بكتاب صدر في اوائل الخمسينيات ليكون انطلاقة اهتمام الدارسين به ، في صحف ومجلات ، ورسائل جامعية، وكتب وبعض كتب ، حتى فاق ذلك الحصر ، فهو واحد من الشعراء الذين اتجهوا الى توظيف الرمز ، يساعده ميل فيه الى هذا منذ ولوجه عالم الشعر ، وقد تقلبت صروف الدهر به ، وكانت ، في اغلبها ، تدفعه الى مزيد من استعمال الرمز ، وضرورة الترميز في شعره ، حتى اذا مضى به العمر ، وكثرت دواوينه ، اجتمع لديه من الرموز ما لم يجتمع لغيره ، ولعله غدا من اكثر زملائه في هذا المضمار ، وهو ما يجعل دراسة رموزه تقع بين امرين: الاول كثرة الدارسين ، واغلبهم من غير المتخصصين ، بالاشارة العابرة ، او الوقفة العجلى ، من دون تمحيص وتعمق ، والثاني: صعوبة الاحاطة التامة بكل رموزه لكثرتها ، وكثرة ما صنع من شعر ، وقد اغنى في هذا بعض الدارسين الافاضل ، كالدكتور احسان عباس ، في دراساته المختلفة ، والاستاذ مدني صالح في كتابه: هذ هو البياتي ، فكفيا هذا البحث الاعادة والتكرار ، وفي ذلك حل لتجنب بعض المشكلات ، في ظل منهج اعتمد النص ، وما يستند اليه من مرجع بنائي تعمل المكونات وفقا له ، اذ انطلق هذا من اعتقاد الباحث بان لكل نص مرجعاً بنائياً هو بمثابة المحور الذي تدور العناصر المكونة حوله ، لتنتظم في نسق يمثل تمثيلاً دقيقاً هيمنة ذلك المرجع ويصدر عنه ، سواء شعر منشؤه بذلك ام لم يشعر ، فلا يمنع ذلك من ظهور اثار في النص تدل عليه ، لذا قد يقود التحليل الى نتائج غير ما يمكن ان تعطيه القراءة الاولى ، او ما يمكن ان يوهم به النص احياناً ، سواء بتعمد الشاعر ذلك ، ام بما تنطق به بنيته الظاهرة،وهو ماastلزم تقليب وجوه النص لقراءته من زواياه المختلفة ، فنتج عن ذلك تكرار بعض النصوص ، وبعض زيادة في الحجم ، وما ذلك الا رغبة في الاحاطة التامة بكل ما يمكن ان تظهره امكانات القراءة الفاحصة لنصوص كان التناص ،بمختلف تنوعاته، ابرز مظاهرها ، برغم ما اعاق الدراسة من اقتراب هذه النصوص من اساليب النثر ، او مجانبتها الصواب او الفصاحة في احيان كثيرة ، وهي كثرة فرضت على الباحث تجنب التصحيح او الاشارة الى الصحيح الا ما كان ضرورة ، وهو ينطبق على النصوص النقدية التي استفاد منها البحث ايضا .

عرف البياتي مكثراً ، فنشر منذ اوائل الخمسينيات الى سنة موته شعراً كثيراً بدواوين مفردة ، اعيد طبعها مراراً ، وقد جمعتها دار العودة في بيروت في ثلاث مجلدات من الحجم الصغير ، لم تستوف جميع شعره ، وكذلك فعلت المؤسسة العربية للدراسات والنشر حين اصدرت شعر البياتي تحت اسم:"الاعمال الشعرية الكاملة" في مجلدين كبيرين ، وما هي بالكاملة ، وقامت دار الحرية للطباعة في بغداد بالعمل نفسه في مجلدين بكتاب واحد ، تحت اسم" الاعمال الشعرية الكاملة" ايضا ، ولم تستوف شعر الشاعر ، ، ولكنها الطبعة الاحدث من بين

الطبعات ، فهي مؤرخة في سنة٢٠٠١ أي بعد وفاة الشاعر بسنتين تقريباً ، وبقيت دواوين مفردة لم تدخل في هذه الطبعة وهي "بستان عائشة" و"كتاب المراثي" و"البحر بعيد اسمعه يتنهد" و"نصوص شرقية" فاعتمد البحث طبعة دار الحرية واشار اليها بكلمة "الاعمال" في الاحالة عليها ، برغم ما ورد فيها من اخطاء طباعية بسيطة أمكن تداركها بالمقارنة مع الطبعات الاخرى ، واثبت اسماء الدواوين المفردة باسمها ، وازاء هذه الكثرة من الشعر ، كان لا بد من تنظيم دراسة الرموز بهيكل يستجيب الى الغاية الموضوعية التي يريد البحث بلوغها ، مستفيداً من رؤية الشاعر نفسه بما كشف عنه في احاديثه وسيرته ، ومن تطوره الفني ، فجاءت خطة البحث في تمهيد واربعة فصول ، وقدم التمهيد مفهوم الرمز في البيئات العلمية ، المختلفة قديماً وحديثاً من اجل ان يكون ذلك مدخلاً مساعداً لبيان المفهوم الذي ينطلق منه هذا البحث،واهتم الفصل الاول بدراسة رموز الغربة، والاغتراب ، وما ظهر به من انماط فيها الوجودي والثقافي والسياسي ، وما استعمل الشاعر لذلك من رموز تعبر في مجموعها عن معاناته الغربة منذ وقت مبكر في حياته ، ورافقته حتى مماته ، فقرن الغربة بالموت في مواضع كثيرة ، لذا جاء الفصل الثاني ليعالج قضية الموت والحياة ، وهي من الثنائيات الرئيسة في شعر البياتي ، اذ استعان برموز مهمة استطاع ان يجسد عبرها رؤيته الواقع والتاريخ وما فيهما من موت حقيقي ، او معنوي ، تفرضه القوى المتسلطة على الانسان ، الذي يريد ان يحيا حياة تخلو من القتل والدمار ، وتعمر بالحب والوئام وقد بحث الفصل الثالث توق الانسان الى هذا عبر "الانثى الرمز" الذي اعطاه البياتي مجالاً واسعاً في تجسيد مقومات الحياة من حب مفتقد ، وحلم هارب ، فاكثر في ذلك من الرموز الانثوية ، المستمدة من الاسطورة والتاريخ والدين والتراث الانساني عامة ، وحين لم يسعه ذلك كله ، بادر الى ابتكار الرموز التي اعتقد انها كفء لحمل رسالته الفنية.

اما الفصل الرابع والاخير فقد جاء فصلاً تقويمياً اهتم بدراسة وسائل الترميز وهي الادوات التي استعملها البياتي في بنائه الرمزي لتساعد في تعميق دلالة الرمز بناء واثراً ، وكانت في الوقت نفسه ، تمثل سمات عامة لاسلوب الترميز لديه ، وبذلك حاول البحث الاحاطة باكبر قدر من الرموز التي لم يسبق ان خضعت لدراسة منفصلة ، واختتم البحث بما يمكن ان يكون نتائج مستخلصة من الدراسة علها تفتح باباً لدراسات جديدة ، من باحثين اخرين ، او من الباحث نفسه الذي يعد هذا البحث –ان كان موفقاً- خطوة اولى في الدرس والتحصيل العلمي الرصين ، ولا يعني هذا ان البحث يعصم نفسه من خلل ، او زلل ، تسلل الى اللسان ، فجرت به الاقلام ، من كثرة ما شاب كلام اهل العصر ، فما كان من ذلك في هذا العمل ، منهجاً او اسلوباً فمن الباحث وحده ، وعليه وزره ، وما كان من فضل وحسن صنيع فهو لله اولاً ، ثم لاستاذ فاضل بذل الجهد في اصلاح الفكر والكلام ، وذلك هو الاستاذ الدكتور علي كاظم اسد الذي

شرف البحث اذ تفضل بالاشراف عليه ، مواصلاً خطا فضل سبقت ، فجزاه الله من فضله نظير ما بذل واغنى والحمد لله اولاً واخراً.

البـاحــث

الملخص

(أ).المقدمة:الرمز من المصطلحات التي استعملت في مجالات مختلفة،ولكنه في الأدب يتجه إلى التعبير عن معانٍ كثيرة،يغلب عليها الإيحاء،وقد وجد الأدباء فيه ضالتهم،إذ أنّ الأدب به حاجة إلى التعبير عن معانٍ تحس،لا تلائمها صراحة القول،التي لا تنسجم مع روح الأدب،وقد نفع الرمز في تجاوز هذا المشكل.

لقد كان عبد الوهاب البيّاتي(١٩٢٦ـ١٩٩٩م) واحداً من شعراء النهضة الشعرية الحديثة،التي ظهرت في نهاية النصف الأول من القرن العشرين على أيدي شعراء شباب،كان البياتي واحداً منهم،ثم صار من أشهرهم.سمحت له الظروف بذلك حين بخلت على زملائه،وقد كان هؤلاء وغيرهم يبحثون عن وسائل تعبيرية جديدة لتجربة جديدة،حين نظموا الشعر تحت تسمية شاعت،وإن لم تكن دقيقة:هي (الشعر الحر) بمقابل الكلاسيكية الجديدة التي كانت مسيطرة على الساحة الأدبية،لا بفضل اسلوبها التقليدي حسب،وإنّما بفضل الظروف السياسية المتقلبة التي تديم الحاجة إلى مثل هذا الشعر،ذي النبرة الحماسية،والصورة الواقعية المباشرة التي تتجاوب مع عواطف الجمهور الآنية.

لقد سلك الشعراء المحدثون سبيلاً آخر في التعامل مع الشعر،جديدة تستند إلى ثقافة أخرى استمدوها من الحاجة الموضوعية القائمة،وما تركته الترجمات عن الأدب الأجنبي من أثر فيهم،مع تطلعهم إلى الظهور والشهرة،التي لم يكونوا قادرين على حيازتها في ظل هيمنة الذوق التقليدي السائد،وقد أباح لهم الشكل جديد،أكثر من سواه،استعمال أدوات تعبيرية لم تكن مباحة من قبل،ومنها: توظيف الأسطورة العربية والأجنبية،التي اطلعوا عليها بفضل الترجمات،أو اتقان بعضهم لغة أخرى،واستفادوا من إعادة النظر في التراث القديم ليجعلوا منه مصدراً للرمز في قصائدهم،وقد كان هذا التراث واسعاً،لا يقتصر على بيئة أو زمن محدد،فكثر توظيفه،أو مقاطع منه،بهيأة رموز بأساليب مختلفة،وجعل بعض شخصياته المهمة أقنعة يتحدث من خلفها الشاعر بحرية،وموضوعية،من دون الالتزام بقيود التصريح،التي قد تجر بعض المشكلات في مجتمع مقيد الحريات.

كان البيّاتي ينفرد بأنه أغنى زملائه رموزاً من حيث الكثرة والدلالة وسعة التوظيف،لذا قررت دراسة هذه الرموز في شعره،وبيان أساليب توظيفها،وملاحقة ما يمكن من دلالاتها،وفي هذه الرسالة التي جاءت تحت عنوان:((الترميز في شعر عبد الوهاب البيّاتي)) وقد بدأتها بمقدمة بيّنتْ منهج الدراسة الذي اعتمدته.أعقبتها بتمهيد عرضت فيه مفهوم الرمز في بيئاته العلمية المختلفة،قديماً وحديثاً.

انقسمت هذه الدراسة على أربعة فصول تكفل كل واحد منها بدراسة جانب معين من الترميز عند البياتي،فقد درس الفصل الأول رموز الاغتراب والغربة،التي تركت أثراً كبيراً في نفسه حتى أنه قرن الغربة والاغتراب بالموت الذي يحاصر الإنسان،ونظراً لهذا الربط وغيره من الأسباب،جاء الفصل الثاني ليدرس رموز الموت والحياة وما بينهما.إذ اهتم البيّاتي منذ وقت مبكر من حياته باستعمال الموت رمزاً،ثم استعمل رموزاً كثيرة تعبر عن رؤيته الجدلية في ترابط الموت والحياة،فجعل الحياة تولد من الموت حين يرفض الإنسان المكافح الاستسلام.ويتمسك بأسباب الحياة الكريمة.

لقد تميّز البيّاتي بتوظيف عدد كبير من الرموز الانثوية التي تستجيب لتطلعاته الفنية والنفسية،إذ كان ذا اهتمام بالمرأة،وقد كان الرمز الانثوي مؤثراً في شعره،وقد خصصت الفصل الثالث لدراسته،فلم يقتصر البياتي على الرموز الأنثوية المتاحة حسب،إنما عمد إلى ابتكار بعض الرموز التي أصبحت من العلاقات التي يعرف بها شعره،ويبدو أنه كان ذا ميل واضح إلى الاستفادة من امكانات الرمز الانثوي في التوظيف والتعبير.

وقد تكلف الفصل الرابع،وهو الأخير بمهمة تقويم قدرات البيّاتي،ومدى توفيقه،أو إخفاقه،في استعمال الرموز،ومدى امكان استجابة هذه الرموز للدلالات التي يوحي بها شعر البيّاتي،وما يجري على الرمز نفسه من تغيّر عبر الاستعمال المتغيّر بالنظر إلى عامل الزمن الذي يغيّر بعض الأفكار والمعتقدات لدى الشاعر.

لقد استعملت عدداً لا بأس به من المصادر النقدية والأدبية التي تخص هذه الاطروحة،وأولها شعر البيّاتي الذي صدر عن دار الحرية عام(٢٠٠١) تحت اسم (الأعمال الشعرية الكاملة)،وقد وضعت هذه المصادر في قائمة في آخر الاطروحة.

النتائج:

ـ لقد أوجد الترميز في الشعر بعض المشاكل الفنية،كالغموض إذ تعسر فهم المراد من القصيدة،أو دلالة الرمز،وذلك لضيق أفق الثقافة،ولغرابة الرموز المستعملة،وأكثرها من ثقافات أخرى،عن الواقع السائد،وهو ما يجعل بها الحاجة إلى ضرورة التحري عن أصل الرمز،والسياق الذي يرد فيه،وصولاً إلى درجة من قبول النص لدى القارئ.

تبدو هذه المشكلة عارضة،إذ نبّه هذا الاستعمال العقول إلى وجوب الارتقاء إلى مستوى ثقافة الشاعر لإحراز التواصل معه،وهذا ما جعل الأساطير والتاريخ وبقية مكونات التراث الإنساني في متناول أيدي القراء بعد قليل من السنوات.ولاسيما بعد استعمال الرموز العربية.

ـ وكان من نتائج ذلك أيضا،اتجاه المثقفين إلى دراسات في الاساطير والرموز،وزادت في الوقت نفسه،الترجمات،حتى ازدحمت الساحة بكثير منها فقد ظل الرمز مغرياً لما فيه من طبيعة مراوغة ولما يوجده من معنى محايث للمعنى الأصل.

التوصيات:

ـ إنّ شعر عبد الوهاب البيّاتي ما زال يغري بالدراسة من جوانب مختلفة لما فيه من غنى وتنوّع في الدلالات،ومن أنماط التركيب،والبناء الفني الذي يعتمده في نصوصه.

ـ لقد ارتبط هذا الشعر بما في ذاكرة الشاعر من خزين تراثي متنوع يكون فهمه مقدمة لازمة لفهم شعر البيّاتي.

ـ لا بدّ من الاحاطة بمجمل الظروف والأحداث المختلفة التي رافقت حياة هذا الشاعر للوصول إلى فهم مقبول لشعره

الباحث

الرمز: من المصطلحات التي حظيت باهتمام كبير لتشعب المجالات التي يعمل فيها ، اذ يظهر في: المنطق والرياضيات ونظرية المعرفة وعلم الدلالات ، فضلاً عن الفلسفة والادب[١] لامتداد جذره التاريخي ، (فالكلمة تعود الى العصور اليونانية القديمة ، وكان لها تاريخ طويل معقد)[٢] وذلك دليل ما فيه من الاتساع بما يجعل وصف ملامحه كافة امراً تكتنفه صعوبة كبيرة[٣].

اهتم الفلاسفة الاقدمون بقضية الرمز ، فافلاطون[٤] Platon في (موقفه من الشعر ، وانه يحدث اثراً سيئاً في الجمهور يعتمد معظمه على العمل الرمزي في ذلك الجمهور... اما ارسطو طاليس Aristote ، مقترح هذا اللون من النقد ، فقد اكد قيمة العمل في المسرحية... وبذلك جعلنا نرى في الشفقة والخوف عملين رمزيين)[٥] وقد اصبح تقسيم[٦] ارسطو للرمز مصدر الدراسات اللاحقة ، ذلك التقسيم الذي رد الرمز الى ثلاثة مستويات رئيسة: الرمزي النظري او المنطقي الذي يتجه الى المعرفة ، والرمز العملي الذي يعني الفعل ، والرمز الشعري او الجمالي الذي يعني حالاً باطنية معقدة من احوال النفس ، وموقفاً عاطفياً او وجدانياً[٧] فقد كان ارسطو يتناول في منطقه حدوداً كلية ، وكان يفترض ان هذه الحدود تدل على وجود واقعي محسوس لما يندرج تحتها من افراد[٨] ، وهذا راجع الى (المنطق الذي لا يعدو ان يكون تصنيفاً رمزياً للمعرفة الصورية الخالصة ، والرمز الاخلاقي العملي يعنى بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك ، اما الرمز الجمالي ، الاستيطيقي ، فيرد الى انطباعات ذاتية واحوال وجدانية وهو الذي يتكشف في مجالات الابداع الفني)[٩] التي زادها الباحثون اتساعاً ، فقد تابع الفلاسفة اللاحقون قضية الرمز ، فارجع "كانت" "Kant " قدرة الرمز في الايحاء الى العلاقات الداخلية بين الرمز وما يدل عليه[١٠] ، اما "هيجل" "Hegle" فقد جعل للرمز قيمة "استنتاجية" بدل القيمة التماثلية ، او التشابهية التي اختطها "كانت" فالاستنتاج هو رمز الانسجام الكوني في صفاته ومظاهره[١١].

---

(1) ظ: نظرية الادب: ٢٤٣.
(2) مفاهيم نقدية: ٢٦٤.
(3) ظ: م.ن: ٢٦٤.
(4) ظ: جمهورية افلاطون: ٦٦- ٧٤، و ٢٠٥- ٢٠٩، وافلاطون ٤٢٧- ٣٤٨ق.م ، هو في الواقع اهم من اقام كثيراً من مظاهر تراث الترميز ، فقد كان ، وهو الفيلسوف ، شديد الوعي بقصور العقل والمعرفة لدى البشر ، ونتج عن ذلك ان كثيراً من محاوراته تنطوي على اساطير وحكايات ترميز واستعارات مطورة تفيد في تصوير حقائق لاتبلغها استطرادات العقل ، وكثير من ذلك يعالج الروح البشرية ، ظ: الترميز: ١٩
(5) النقد الادبي ومدارسه الحديثة: ٢/٢٠٦- ٢٠٧.
(6) ظ: الرمز الشعري عند الصوفية: ١٩.
(7) ظ: م.ن: ١٩.
(8) ظ: المنطق الرمزي نشأته وتطوره: ٢٧- ٢٨.
(9) ظ: الرمز الشعري عند الصوفية: ١٩.
(10) ظ: الرمزية والادب العربي الحديث: ٩.
(11) ظ: م.ن: ٩.

اتجه "فرويد" "S Freud" بالرمز اتجاهاً مضاداً ، فقد عمل على تحويل الرمز الى اشارة ، واصبحت الرموز لديه ، عبر الاحلام ، تعبر عن غرض محدد هو المكبوت او المحرم ، او غير المباح ، ولاسيما في العلاقات الجنسية ، وهذا ما حد من طاقة الرمز واضعفها الى ادنى مستوى لها ، ويقاربه في ذلك ، كلود ليفي شتراوس ، بمنهج مختلف ، اذ يحول التحليل النفسي ، او **بنيوية** شتراوس ، الرمز الى دالول "اشارة" ، او في افضل الاحوال الى مرموزة [قصة رمزية] حسب(١٢).

لكن "يونغ" "Jung" تلميذ "فرويد" ، يتخذ منهجاً مضاداً ، اذ اصبح لديه مفهوم واسع للخيال الرمزي ، يمكن ان يمتد من الدلالة القريبة تعبيراً عن غريزة جنسية الى ان يكون معنى روحانياً ، وهو ما سماه "المثال الاصلي" وهو نظام من الامكانات الكامنة ، ومركز قوة غير مرئية ، او ، عناصر بنية للنفس تتصف بالقوة والارادة الالهية ، بنية منظمة للصور ، ولكنه يحيط بالترسبات الفردية ، الذاتية والاجتماعية لتشكيل الصور(١٣) ، وقد ربط "اندريه لالاند" "A Lalande" في تعريف الرمز بين الدال المادي وما يستحضره من قيم غائبة ، او مالا يمكن ادراكه ، وهو ما يقارب تعريف "يونغ" الذي يربط الرمز بعلاقات الحضور والغياب ، وبهذا يتجاوز "يونغ"(١٤) نظر استاذه "فرويد" الذي جعل الرمز يوصل ، في نهاية المطاف الى الجنسية ، غير الناضجة ، او غير المشبعة ، فتتحول كل الصور والرموز الى تلميحات ، او اشارات ، متخيلة للاعضاء الجنسية الذكرية منها والانثوية(١٥).

فالرمز: افضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبياً ، ولا تعرف طريقة اكثر وضوحاً للوصول اليه(١٦) ، فهو يقوم على علاقة غير واضحة بين شيئين ، الاول: حاضر يتمثل حسياً بدال ، والثاني: غائب تسعى الدلالة الى بلوغه ، فينوب الاول عن الثاني ويصبح بديلاً ممثلاً عنه(١٧).

الرمـز بلاغيـاً:

أ- **قديمـاً**: لم ينل الرمز من لدن البلاغيين الاهتمام نفسه الذي نالته اقسام البلاغة الاخرى ، فقد اتفقت كلمة البلاغيين مع اصحاب المعجمات على ادراج المعنى اللغوي ، وهو الاشارة الى

---

(12) ظ: الخيال الرمزي: ٦٠.ظ: الفن الرمزي : ١٤٥- ١٥٠ .
(13) ظ: الخيال الرمزي ، ٦٠- ٦٤.
(14) ظ: م.ن: ٦٤- ٦٩ ، الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٣.
(15) ظ: الخيال الرمزي: ٤٤.
(16) ظ، الخيال الرمزي : ٩ .
(17) ظ: المعجم الفلسفي: ١٠٣- ١٠٤.

قريب على سبيل الخفية ، اما في الاصطلاح فقد جعل من ضمن الكناية غالباً[١٨] ، وقد نقل الدكتور احمد مطلوب[١٩] اراء القدماء ، فالجاحظ جعل الرمز او الاشارة – من دون تمييز بينهما- من ادوات البيان الخمس[٢٠].

ولعل في قول ابن وهب الكاتب مزيد بيان لما اجمله الجاحظ وغيره: (واما الرمز فهو ما اخفي من الكلام، وانما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه في ما يريد طيه عن الناس ، والافضاء به الى بعضهم ، فيجعل للكلمة او للحرف اسماً من اسماء الطيور والوحش ، او سائر الاجناس ، او حرفاً من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد افهامه رمزه ، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما ، وقد اتى في كتب الاقدمين والحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير)[٢١] فهذا يجعل دلالة الرمز محصورة في حد معلوم بين الرامز والمرموز اليه ، فتكون دلالته محدودة ، مقصورة على معنى فرض عليه ، اذ ينحو بن وهب في هذا منحى يجعل فيه الاحرف[٢٢] المقطعة ، والقسم ، في القران الكريم ، من باب الرموز التي اطلع على علمها الائمة المستودعون على القران وهي تشير الى ما يكون في هذا الدين من الملوك والممالك والفتن والجماعات...

فهذه الرموز هي اسرار آل محمد ، ومن استنبطها من ذوي الامر وقف عليها [٢٣] ، وهذا ما يجعل الرمز شبيهاً باللغز المعمى على غير المرموز اليه ، فلا غرابة ، بعد ، ان عد البلاغيون ، الرمز من الالغاز ، كابن رشيق القيرواني[٢٤] الذي جعل الرمز في باب الاشارة ، وهو باب مستقل عنده ، الى جانب الالغاز والتعمية واللحن والتورية والتفريق بينها محكوم بشدة الخفاء التي كلما زادت اقترب الكلام من الالغاز.

ولعل عبد القاهر الجرجاني ت٤٧١هـ اكثر الاقدمين دقة في تحديد اهمية الاداء الموحي ، برغم جمعه بين الكناية والتعريض والرمز والاشارة في نسق فني واحد ، نظر الى مجمل الاداء الحاصل بهذه الاساليب ، وما ينتج عنه ، فاهتم بالمعنى ، وهو غايتها ، فقال في حديثه عن اثبات الصفة في الكناية:(هذا فن من القول دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، وهو انا نراهم كما

([18]) ظ: مفتاح العلوم: ٤١١، الايضاح في علوم البلاغة: ٤٦٦ ، المطول في شرح تلخيص مفتاح العلوم: ٦٣٧.
([19]) ظ: معجم المصطلحات البلاغية: ٣/٢٣- ٢٦.
([20]) البيان والتبيين: ١/٧٦- ٧٩.
([21]) البرهان في وجوه البيان: ١٣٧.
([22]) ولعل رايه هذا يندرج في ما عرف بالعقيدة الحروفية التي امنت بدلالة ارقام الحروف في الكشف عن اسرار واحداث ستقع: للمزيد انظر: الفكر الشيعي والنزعات الصوفية حتى مطلع القرن الثاني عشر الهجري:٢١١- ٢٤٤.
([23]) ظ: البرهان في وجوه البيان: ١٣٨ وقد جعل بن وهب الرمز في" البيان الثالث":"العبارة" وهو باب يشتمل على مباحث نحوية مختلفة ، واخرى في علم المعاني ، وغيرها ، فجاء الرمز الى جانب التشبيه ، اللحن ، التعريض ، الوحي ، الاستعارة ، الامثال ، اللغز.
([24]) ظ: العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: ١/٣٠٦.

يصنعون في نفس الصفة بان يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض ، كذلك يذهبون في اثبات الصفة هذا المذهب ، واذا فعلوا ذلك ، بدت هناك محاسن تملأ الطرف ، ودقائق تعجز الوصف ، ورأيت هنالك شعراً شاعراً ، وسحراً ساحراً ، وبلاغة لا يكمل لها الا الشاعر المفلق ، والخطيب المصقع ، وكما ان الصفة اذا لم تاتك مصرحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها ، وكان ذلك افخم لشانها ، والطف لمكانها ، كذلك اثباتك الصفة للشيء تثبيتاً له اذا لم تلقه الى السامع صريحاً وجئت اليه من جانب التعريض والكناية والرمز والاشارة ، كان له من الفضل والمزية او من الحسن والرونق ما لا يقل قليله ، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه)[٢٥] فقد بدا اهتمام الجرجاني منصباً على المعنى الحاصل من ذكر الصفة ، والاكتفاء بالتلميح منها بذكر ما ينوب عنها ، وهو يزيد هذا الامر ايضاحاً ، برغم دلالة المثال الذي يورده على الكناية عن نسبة: (وتفسير هذه الجملة وشرحها: انهم يرومون وصف الرجل ومدحه ، واثبات معنى من المعاني الشريفة له ، فيدعون التصريح بذلك ، ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ، ويتوصلون في الجملة الى ما ارادوا من الاثبات ، لا من جهته الظاهرة المعروفة ، بل من طريق يخفى ومسلك يدق؟ ومثاله قول زياد الاعجم:

ان السماحة والمروءة والنـدى　　　في قبة ضربت على ابن الحشرج)[٢٦]

فهذه صفات يمكن ان تنطبق على الرمز كأنطباقها على الكناية ، ذكرها الجرجاني في تمثله هذا وهو ينظر الى البنية اللغوية ، وما تؤدي اليه من معنى ، في حين اهتم سواه بالتقسيمات وما يؤدي اليها ، وهذا ما يميز النظرة الفنية من سواها.

اهتم السكاكي ت٦٢٦هـ ببيان انواع الكناية والتمييز بينها بدرجة الخفاء وتوسط اللوازم فقال: (متى كانت الكناية عُرضية ، على ما عرفت ، كان اطلاق اسم التعريض مناسباً ، واذا لم تكن كذلك نُظِر ، فاذا كانت ذات مسافة بينها وبين المكنى عنه متباعدة ، لتوسط لوازم ، كما في كثير الرماد ، واشباهه ، كان اطلاق اسم التلويح عليها مناسباً ، لان التلويح هو: ان تشير الى غيرك عن بعد ، وان كانت ذات مسافة قريبة ، مع نوع من الخفاء ، كنحو: عريض القفا ، وعريض الوسادة ، كان اطلاق اسم الرمز عليها مناسباً لان الرمز هو: ان تشير الى قريب منك على سبيل الخفية ، قال:

رمزت اليّ مخافة من بعلها　　　من غير ان تبدي هناك كلامها

وان كانت لا مع نوع من الخفاء ، كقول أبي تمام:

أَبَيْنَ فما يزرن سوى كريم　　　وحسبك ان يزرن أبا سعيد

---

(25) دلائل الاعجاز في علم المعاني: ١٩٩.
(26) دلائل الاعجاز في علم المعاني: ١٩٩- ١٩٨.

فانه في افادة ان ابا سعيد كريم ، غير خاف كان اطلاق اسم الايماء والاشارة عليها مناسباً)[٢٧] ، يبدو هذا التقسيم نافعاً في التمييز بين اقسام الكناية ، ولكنه لايعتمد اداة واضحة تنتمي الى النص ذاته ، بل اعتمد مرجعاً خارجياً هو المتلقي ، وما يراه من درجة خفاء في النص التي تختلف من متلق الى اخر ، ولعل هذا الامر نتج من اهتمام السكاكي بالحدود والتقسيمات.

اختلف ابن ابي الاصبع المصري ت ٦٥٤هـ عن سابقيه ، فهو يريد بيان دلالة بعض الفاظ القرآن الكريم ، فقال في باب الرمز والايماء: (هذا الباب فحواه ان يريد المتكلم أمراً في كلامه ، مع ارادته افهام المخاطب ما اخفاه ، فيرمز في ضمنه رمزاً يهتدى به الى طريق استخراج ما اخفاه من كلامه ، والفرق بينه وبين الوحي والاشارة ، ان المتكلم في باب الوحي والاشارة لايودع كلامه شيئاً يستدل منه على ما اخفاه لابطريق الرمز ولا غيره ، بل يوحي مراده وحياً خفياً لايكاد يعرفه الا أحذق الناس ، فخفاء الوحي والاشارة اخفى من خفاء الرمز والأيماء ، والفرق بينه وبين الالغاز ان الالغاز لابد فيه ما يدل على المعمّى فيه ، بذكر بعض اوصافه المشتركة ، بينه وبين غيره واسمائه ، فهو اظهر من باب الرمز)[٢٨] وهذا تفريق حسن لكنه يختلف عن السكاكي اذ يجعل الرمز اكثر وضوحاً من الايماء والاشارة التي جعلها السكاكي في اعلى درجات الوضوح ، ويجعل الرمز اخفى الاقسام اذ ليس فيه مايدل عليه من نفسه ، ويعتمد الايحاء فيلتقي مع المفهوم الحديث ، وقد قاده الى ذلك نظره في القرآن[٢٩] ، وليس في التقسيمات كما صنع السكاكي ، ولكن اللاحقين تركوا رأي المصري وتابعوا السكاكي في شروحهم كصاحبي الايضاح[٣٠] والمطول[٣١].

ب- حديثاً:

تابع دارسو البلاغة في العصر الحديث ما انتهى اليه الرمز عند السكاكي ومن تابعه ، فاثبتوا معناه اللغوي ، ثم الاصطلاحي ، مع امثلة السكاكي نفسها ، فهو كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم نحو هذا غليظ الكبد كناية عن القسوة او عريض القفا كناية عند البلادة ، فالمكنى عنه خفي غير ظاهر ويتوصل اليه السامع بواسطة واحدة هي عرض القفا وكبر الرأس وهما صفتان

([27]) مفتاح العلوم: ٤١١.

([28]) بديع القرآن: ٣٢١؟ ويبدو من تمثيله من شعر النابغة والايات انه يعتمد بنية الكلمة ودلالتها في الكشف عن الرمز ، فكلمة "ادراع" تدل على جمع القلة ، وكلمة "الوف" جمع كثرة ، وكذلك استنباطه عدد الصلوات من الاية الكريمة ، فهذا استدلال علمي لم يكتب له الذيوع لدى البلاغيين ، وربما وجد مجاله على ايدي المفسرين.

([29]) ظ: م.ن: ٣٢٢- ٣٢٣.

([30]) ظ: الايضاح في علوم البلاغة: ٤٦٦.

([31]) المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم: ٦٣٧.

تعارفت العرب على ان المتصف بهما ليس من الاذكياء[٣٢] ، وفي هذا اشارة الى اهمية السياق في بيان دلالة الرمز.

لكن بعض المحدثين نظر الى الرمز مصطلحاً ادبياً حديثاً فجعله مستقلاً ، معرفاً اياه بأنه: (احداث علاقة بين طرفين من خلال حذف احدهما ، وجعل الاخر [اشارة] لطرفه المحذوف)[٣٣] ولايكاد يفي هذا التعريف الرمز حده ، فحذف احد الطرفين والاشارة الى الطرف المحذوف قاعدة تكاد تشمل انواعاً من المجاز أخر،فضلا عن الخلط الواضحح بين الرمز والاشارة .

لكن الباحث يقدر اهمية الرمز بقوله: (والملاحظ ان الاتجاه الادبي المعاصر ، يعتمد الرمز بصورة عامة ، ويقلل من الصورة: كالتشبيه والاستعارة ، بصفة ان الرمز اكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن اوسع الدلالات)[٣٤] ثم بيّن مستويات صياغته التي حصرها بالمباشرة وغير المباشرة[٣٥] ، وهذا جزء من اهتمام البلاغة الحديثة بالكناية بالرمز (فالكناية الرمزية اكثر اهمية ، ونقصد بذلك تعويض المجاورة المخصص الذي صار تواضعياً نتيجة لتواتر استعماله في العمليات التواصلية ، وتبعاً لذلك ، كثيراً ما نتحدث عن عملية "الرمز" فحسب ، وليس فك سننه امراً يسيراً لانه يقتضي معرفة الوقائع التداولية)[٣٦] التي تنتمي الى سياق غير السياق اللغوي ، يرتبط بالمواضعات الدينية والتاريخية والاجتماعية والسياسية وغيرها ، فالرمز يأخذ دلالته من البيئة التي ينتمي اليها.

الرمز في النقد الحديث:

استند النقد الادبي الحديث في اهتمامه بالرمز والترميز الى تاريخ طويل ارتبط غالباً ، بالفلسفة[٣٧] واللاهوت (فجذور الترميز فلسفية ولاهوتية اكثر منها ادبية ، بل ربما كانت دينية اكثر من أي شيء اخر)[٣٨] وقد كان الترميز معروفاً لدى الاغريق والرومان عبر الاساطير ، والقصص التي تمثل افعال الالهة والارواح والعقول المخفية ، مرتبطة بالطقوس التي تنتقل الى

---

(32) ظ: علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: ٢٨٤. جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع: ١٩٧. اساليب البيان في القرآن: ٧٨٨- ٧٩٠، البلاغة العربية قراءة اخرى: ١٩٧.

(33) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي: ١٠٨ ، ظ: القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي: ٢٠٥- ٢١١.

(34) م.ن: ١٠٨.

(35) م.ن: ١٠٩.

ويلحظ أثر الغرض التعليمي الذي يغلب على هذه المؤلفات.

(36) البلاغة الاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: ٥٩.

(37) ظ: الرمز الشعري عند الصوفية: ٣١- ٣٨.

(38) الترميز: ١٣.

الافراد وتؤثر فيهم[39] وهو مايمكن ان يدعى "الترميز القصصي" مقابل "الترميز التشخيصي" الذي يتمثل في الاخلاق والافكار ، وكلا النوعين قد وجدا في الكتاب المقدس من دون تفضيل لاحدهما على الاخر ، فقد كان الكتاب المقدس مصدراً خصباً للترميز بنمطيه ، وما فيهما من رموز غايتها (الله)[40] اذ كان (الاهتمام الغامر بحركة التاريخ الالهية ، اكثر من أي شيء اخر ، هو الذي يميز الترميز في الكتاب المقدس عنه في التراث الكلاسي ، فجعله اداة شديدة الفاعلية في الاداب الاوربية اللاحقة)[41] حتى بلوغها العصر الحديث اذ ظل للسياق الديني اثره[42] المهم في انتاج الرمز وغايته التي تسعى الى الاتحاد بالمتعالي ، او المطلق جوهر التقنية الشعرية التي مثلها اعلام النهضة الحديثة وفي مقدمتهم: ووردزورث [43] ، "Wrdsworth" ، وكوليردج ،"S Tcoleridge" الذي التفت الى قدرة الرمز في التعبير عن ادق المعاني والافكار ، اذ اعتقد (ان الفكرة بأعلى معاني هذه الكلمة لايمكن الاخبار عنها الا بواسطة [كذا] الرمز ، وكل الرموز ، الا في علم الهندسة ، تنطوي بالضرورة على تناقض ظاهري)[44] يمتازبه الرمز الشعري من حيث امكان الدلالة من الرمز الرياضي والمنطقي ، اذ ينتمي الرمز ، عند كوليردج ، الى عالم الخيال ، فالخيال ينتج الرمز ، بمقابل الوهم الذي ينتج المجاز[45] ، (وينشأ الرمز عن الفعل المشترك للعقل والادراك ، فالعقل [القدرة البشرية لما فوق الحسي] والادراك [القدرة التي تعرف وفقاً للاحاسيس] يعملان معاً تحت توجيه الخيال لانتاج الرمز)[46] الذي ينبغي ان يظل موسوماً بالغموض والخفاء[47] ، محتفظاً بايلاف الاضداد ، او مايبدو انها اضداد ، فيها الدنيوي والديني ، الزائل والسرمدي[48] ، فهو طريقة الانسان في التعبير بوضوح عن تجربته في العوالم التي تظل جوهرياً ، غامضة وعصية ، على الفهم لتعلقها بالافكار التجريدية[49] ، وهي افكار عصية التوصيل الا بطريق الرمز الذي يحدث نمواً في الذات ، فيحصل نوع من الاعتماد المتبادل بين الرمز والذات التي انتجته، فيه إثراء لها ، وتعميق لأثر الرمز فيها[50].

---

(39) ظ: م.ن: ١٣- ٢٩.
(40) ظ: م.ن: ٣١- ٤٦.
(41) م.ن: ٤٠.
(42) ظ: الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي: ١٣٥- ١٤٨.
(43) ظ: م.ن: ٥٤، النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة ادبية لكوليردج: ٢٢٨- ٢٣٠.
(44) النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة ادبية لكوليردج : ١٢٣.
(45) ظ: م.ن: ٢٤٠- ٢٤١.
(46) الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي: ١١٩.
(47) ظ: الخيال الرمزي دوران: ٤١.
(48) ظ: م.ن: ١٢٤.
(49) ظ: م.ن: ٩٩.
(50) ظ: م.ن: ٢٧- ٢٨.

لقد ظل كوليردج في مفهومه للرمز ، أميناً لتراثه الديني ، اذ ارتبط مفهوم الرمز عنده بالدين من جهة ، وبالخيال من جهة اخرى ، ليلتقي الاثنان عند نقطة واحدة هي "المطلق" فأصل الرمز عنده من فكرة مسيحية عميقة عن الخلق ، وينشأ الرمز بعد كل شيء ، عن الخيال الذي هو تكرار في العقل المتناهي لفعل الخلق الابدي في الكون المطلق[٥١] ، وقد كان تعريفه للخيال يلفت الى السياق الديني[٥٢] في سبيل فهم الرمز لان الخيال اداة الادراك الفضلى في وقت يمكن ان يقال عن الرمز "ان له طابع السر المقدس[٥٣] ، وقد كان الكتاب المقدس يمثل الانموذج الاصلي للتمثيل الرمزي كله"[٥٤].

لقد اهتم "ريتشاردز" "Richards" بالرمز وعده من الوسائل التي يوظف بها الشعر عناصر من التجربة ينبغي اكتسابها على نحو خاص ، برغم صعوبة التوصيل التي يثيرها ، لما فيه من غموض ، وقد تنبأ بانها صعوبة ستزداد في شعر المستقبل ، وهذا يعني زيادة الاهتمام بالرمز وتوظيفه ، وعياً باهميته[٥٥] ، وقد وافقه في ذلك النقاد الجدد الذين (اعتقدوا بالفعل بان افضل القصائد هي التي تضم اكبر قدر ممكن من الالتباس والغموض والمفارقة ، وقد جاهر كل من بروكس وامبسون في هذه المسألة)[٥٦] التي ظلت مدار اهتمام النقد ، حتى توسع بعض النقاد في اثر الرمز ليعمموا الرأي (بأن الادب عمل رمزي)[٥٧] مثلما اعتقد كينيث بيرك الذي صنف العمل الرمزي في ثلاث مرتبات: تبدأ بالحسي ، فالشخصي وتنتهي الى المجرد[٥٨] ، بيرك يتوسع كثيراً في مفهوم العمل الرمزي حتى يجاوز الادب الى السينما والاحاجي(فهذه الامور كلها انواع من الشعر مليئة [كذا] بالعناصر الرمزية والبلاغية ، وان كان شعراً رديئاً فانه شعر رديء ذو اهمية حية في حياتنا)[٥٩] ففكرة بيرك عن الرمز تتجه الى تمام العمل الادبي ، بل تتجاوزه الى سواه ، ليعبر عن دلالة فنية ما ، وقد تتجه الرموز المفردة نحو الدلالة الرمزية ايضاً ، لكن الغالب ان التركيز قد جرى على العمل الادبي نفسه ، وما يتركه من اثر في المتلقي الذي يكوّن دلالات جديدة للرمز ، فكل شيء يمكن ان يصبح رمزاً ، او يحمل دلالة في نفسه ، او في ما

---

(51) الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي: ١٢٦.
(52) ظ: الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي : ١٣٥- ١٤٨.
(53) ظ: م.ن: ٢٣- ٢٥.
(54) ظ: م.ن: ١٢٩.
(55) ظ: مبادىء النقد الادبي: ٢٨٠- ٢٨٥.
(56) ظ: وضع النقد من النقد الجديد الى البنيوية: ٢٤- ٢٥.
(57) النقد الادبي ومدارسه الحديثة: ١٨٣/٢.
(58) ظ: م.ن: ١٩٠/٢
(59) ظ: م.ن: ٢٣٥/٢.

يتركه من اثر ، فقد احتفظ الرمز بسمته الرئيسة وهي انه موضوع يشير الى موضوع اخر[٦٠] يجعل الاشياء المادية توحي بالمعاني المطلقة[٦١].

الرمز والمدرسة الرمزيـة:

وقع الخلط بين هذين المفهومين لتقارب في التسمية او الاداء ، فالمدرسة الرمزية: حركة ادبية ذات حدود تاريخية وفنية واضحة ، اذ ظهرت في فرنسا في اوئل السبعينيات من القرن التاسع عشر ، وتكامل نضجها في عام ١٨٨٦، ورداً على حركات ادبية سابقة ، كالانطباعية والبرنانسية اللتين تعبران عن الواقع المحسوس ، فضلاً عن تعارض الانتماء الفلسفي ، فالانطباعية تستند الى الفلسفة الوضعية ، في حين انتمت الرمزية الى الفلسفة المثالية[٦٢] ، ووفقاً لذلك ، سعى الرمزيون الى التعبير عما هو متسامٍ ، بادخال روح الموسيقى الى الشعر ، ومبدأ "تراسل الحواس" او الخلط بين ادراكاتها المختلفة ، وهذا ما جعل الالفاظ لديهم تنساب تلقائياً مع ارتخاء سيطرة العقل الواعي ، وتغييب ارادة التحكم ، فللألوان ، والحروف ، اصواتها التي هي رموز لها دلالات تختلف من شاعر الى اخر ، بل لدى الشاعر نفسه في لحظتين مختلفتين ، ليصبح الشاعر معها ، وسيلة تكتب القصيدة به نفسها (فالرمزية ادت احياناً الى جعل الشعر من شؤون الشاعر الخاصة بحيث غدا لايمكن ايصاله الى القاريء)[٦٣] والشعر ينبثق من الروح ليمتنع عن كل تفسير منطقي. وليس الشعر في نظر الرمزية الا تعبيراً عن العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة لو تركت لذاتها ، حتى عرفت الرمزية بأنها تلك المدرسة التي تدعي انها تصف ما لايمكن التعبير عنه عن طريق السحر والاغراء ، واثارة الاعجاب[٦٤].

لقد اصبحت مهمة الشعر التعبير عن شيء لايمكن صياغته في قالب محدد ، ولايمكن الاقتراب منه بطريق مباشر ، فالوعي يمنع اللغة من مطابقة الاشياء ، وغياب الوعي او تغييبه يتيح لها الكشف ، بصورة شبه الية ، عن العلاقات الخفية القائمة بينها ، فلابد للشاعر – برأي مالارميه –من ان يستسلم لبادرة الكلمات ، والا ان ينقاد لتيار اللغة ، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى ، وهذا يعني ان اللغة اكثر شاعرية من العقل ، بل اكثر فلسفة منه[٦٥].

([60]) ظ: نظرية الادب: ٢٤٣.
([61]) ظ: الحداثة: ٢١٧.
([62]) انظر تفصيل ذلك في: المذاهب الادبية: ٣٠٦- ٣١٥.
([63]) قلعة أكسل: ٢٢.النقد الادبي الحديث :٤٩١
([64]) الاتجاهات الادبية الحديثة: ١٤٧.
([65]) ظ: المذاهب الادبية: ٣١٤.

لكن المدرسة الرمزية انتهت الى طريق مسدود ، وآل ابرز اعلامها الى الصمت المبكر لعجزهم عن مواصلة ما اعتقدوا انه البدء الصحيح[٦٦].

ان ما يهمنا من امر هذه المدرسة هو فهمها للرمز الذي يختلف كلياً عن تعريف الرموز بمعناها المألوف كأن تقول: ان الصليب رمز المسيحية ، فهذه الرمزية هي غير رمزية "دانتي" وذلك بأن الضرب المألوف من الرمزية تقليدي وثابت ، فرمزية "الكوميديا الالهية" تقليدية ، ومنطقية ومحددة ، اما رموز المدرسة الرمزية فانها عادة يختارها الشاعر اعتباطاً لتمثل افكاراً معينة في ذهنه للحظة معينة ، تخلقها مفردات اللغة بما فيها من انسجام وموسيقى ، ولما لها من دلالات يفرضها عليها الشاعر نفسه فتنطلق الرموز من الشاعر لتعود اليه ، في دائرة قد تكون مغلقة احياناً اذ تختلط في القصيدة الاصوات والالوان والصور في تمازج غريب ، وهي تنثال في تداع حر من سيطرة العقل ، او الوعي ، فلا يبقى للمتلقي سوى التخمين رجماً بالغيب ، فغايات الشاعر حبيسة صدره ، ولايهمه من امر التوصيل شيء[٦٧] لذا يبدو التمييز ضرورياً بين نمطين من توظيف الرمز(فمن المستحب وضع تفريق بين الرمزية الخاصة للشاعر الحديث ، ورمزية قدماء الشعراء المفهومة فهماً حسناً ... ان الرمزية الخاصة تتضمن منظومة ، وباستطاعة الطالب المجد ان يؤول "الرمزية الخاصة" كما يحل مفسر الشيفرة رسالة غريبة[٦٨].

الرمز والقصة الرمزية والترميز:

عد البلاغيون الرّمز من بعض الكناية ، وميزوه منها ، ومن اقسامها الاخر ، وقد يقترب الرمز احياناً من الاستعارة عند بعض النقاد من باب المقارنة بين الاصلين ، او المفاضلة بين اداء كل منهما ووظيفته ، اذ تقتصر الاستعارة على حضور موضعي في جزءٍ ، او اجزاء من النص ، حين يغمر الرمز بأثره النص كله[٦٩] ، فيكشف عن اكثر من معنى ، ويصبح تعبيراً عما لايمكن

([66]) ظ: م.ن: ٣١٦.
([67]) ظ: قلعة أكسل: ٢٣.
([68]) نظرية الادب: ٢٤٤، تمهيد في النقد الحديث: ٢٢٧- ٢٣٥.
([69]) ظ: الحداثة: ٢١٤.انظر : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي و العربي : ١٣٠-١٥٠.

التعبير عنه ، حين يوحي بالمعاني التي يريد الكشف عنها[٧٠] ، ليجمع بين صورتيه: المادية والتجريدية[٧١] ، ويتجاوزهما في الوقت نفسه[٧٢].

وكثيراً ما يختلط الرمز بما يجاوره ، كالقصة الرمزية[٧٣]Allegory وهي من المصطلحات التي اصابها ما اصاب المصطلح المترجم من تفاوت في النقل والصياغة ، فقد اثبتها جبرا ابراهيم جبرا كما هي في اصلها الاجنبي "ليجورة"[٧٤] وجعلها صاحب معجم المصطلحات الادبية المعاصرة "مرموزة"[٧٥] فهي سرد ، او تمثيل مجازي ، يعبر عنه لغة ، او تصويراً ، وبذلك فهو يقصرها على الانساق السردية ، اما الدكتور صلاح فضل فيعتقد ان افضل تعريب لها ينبغي ان يكون مركباً: "أمثولة رمزية"[٧٦] اذ انها تدل على التمثيل الرمزي للافكار المجردة عن طريق الاشكال المستعارة ، فالمصطلح تقني يجاوز الاقنعة في العروض المسرحية ليشير الى التقنيات الكبرى في التعبير الشعري ، وبذلك يرفض ما صنعه جبرا ، وما صنعه الدكتور عبدالواحد لؤلؤة من اختيار لفظة "الترميز" التي قال عنها: اراها افضل كلمة عربية تفيد المعنى الاغريقي للكلمة التي تعني حرفياً: "القول خلافاً" او "قول الشيء الاخر" والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول او تقصر[٧٧] ، لكن المترجم يخلط بين امرين: فهو يعتقد ان الترميز الاكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب "التفعيل" فالتكسير الاكثار من الكسر ، ومثله التقبيل وهكذا ، ثم يورد امثلة لاتدل على هذا المعنى وانما تدل على اصل المصطلح فمنه التعليم بالامثال كما نجد في الانجيل وكما نجد في قصص التوراة والقرآن ، وفي التراث الاغريقي من جمهورية افلاطون فصاعداً وقد ازدهر في الاداب الاوربية في العصور الوسطى واهمها الكوميديا الالهية وفي القرن الثامن عشر في انكلترا نجد افضل امثلة الترميز في كتاب سويفت الشهير "رحلات كلفر" وفي القرن العشرين كتاب اورويل "مزرعة الحيوان"[٧٨] فبعض هذه النماذج انما تدل على حكاية فيها معنى يظهره تمام القصة التي تكون واضحة في مغزاها كالقصص الشعرية في الشعر العربي ، قديمه – وحديثه ، ، فلا حاجة لادنى جهد للكشف عن المراد ، وربما كفانا الناظم أحياناً عناء الكشف

---

(70) ظ: الرمزية والرمانتيكية في الشعر اللبناني: ٢٦.

(71) ظ: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٨٨، بحوث في اللغة والادب: ٢٧٣- ٢٩٠، حيث يعيد الباحث حديثه السابق عن الرمز.

(72) ظ: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: ٥١- ٥٢.، القول الشعري منظورات معاصرة : ١١٤-١١٧

(73) ظ: الخيال الرمزي: ٥ ، تشريح النقد : ١٤٠-١٦٩.

(74) ظ: الاسطورة والرمز: ١٠.

(75) ظ: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: ١٠١- ١٠٢.

(76) ظ: اساليب الشعرية المعاصرة: ١٠١.

(77) ظ: الترميز: ٨٧.

(78) ظ: الترميز: ٨٧.

باثباته ما يريد ، وهو ما يظهر في شعر الاحيائيين كالرصافي ومطران وشوقي ، فالاكثار من استعمال الرمز لايؤدي ، ضرورة ، الى الترميز بمعناه الذي اثبته المترجم ، وانما هو خلط بين أمرين.

الرمـز والعلامـة والاشـارة:

اهتم الباحثون[٧٩] بتصنيف انماط العلامات والاشارات لتمييزها من الرمز ، فغالبية العلماء يرون ان الرمز ينتمي الى مفاهيم وتصورات وافكار ، في حين تدل العلامة على موضوعات واشياء ملموسة[٨٠] ويمتد هذا الفرق الى الادراك ، فادراك ما يعنيه الرمز يوجب ادراك الفكرة التي يرمز اليها ، اما العلامة فيكفيها ادراك الشيء الذي تدل عليه بالحواس[٨١].

وقد عدت الاشارة مطابقة لمحتواها المادي ، فهي تتكون من المشار اليه والمشار في علاقة مطابقة[٨٢] ، بها حاجة الى الدخول في نظام من[٨٣] الاشارات لكي تكتسب معناها ، وبذا يمكن القول عنها "انها تشير الى الاشياء بدلاً من القول انها ترمز الى الاشياء او تسميها"[٨٤] وبذا جرى التمييز بين الرمز والاشارة ، فالاشارة جزء من عالم الوجود المادي ، واما الرمز فجزء من عالم المعنى ، والاشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير اليه على نحو ثابت ، فان كلا من الاشارة والرمز ينتمي الى عالم مختلف[٨٥] عن الاخر ، اذ تنحصر الاشارة في حيز محدود يستجيب للحاجات العقلية او المنطق الصرف ، كما هو الحال عند "ديكارت" حين تنتصر الاشارة على الرمز[٨٦] ، والرمز غير محدود في ايحائه ، ولكن يمكن ان ترتقي الاشارة لتصبح استعارة او قصة رمزية ، او رمزاً ، محكوماً بطريقة الاستعمال ، والنظام(١) الذي يندرج فيه ، ويمكن ان ينحدر الرمز ليصبح اشارة حسب[٨٧].

الرمـز والسيـاق:

يرتبط ادراك دلالة الرمز بادراك السياق الذي يرد فيه ويمكن تعريف السياق بانه "كل مجموعة من الرموز المختلفة في الوظائف ، وهي في الاقل ثنائية ، وتقوم بين اطرافها علاقة من

([79]) ظ: علم الدلالة عند العرب: ٢١.
([80]) ظ: سحر الرمز مختارات في الرمزية والاسطورة: ١٠، علم الدلالة عند العرب: ١٣- ٣٥.
([81]) ظ: الاصابع في موقد الشعر: ١٦، الرحلة الثامنة: ٥٨، الشعرية: ٣٣، نظرية البنائية في النقد الادبي: ٣٠٦- ٣٠٨، الانسان ورموزه: ١٧- ١٩.
([82]) ظ: اصوات واشارات دراسة في علم اللغة: ١٠.
([83]) ظ: م.ن: ٢٥.
([84]) ظ: علم الدلالة:١٥.
([85]) ظ: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني: ٢٥- ٢٦.
([86]) ظ: الخيال الرمزي: ٢١- ٢٢.
([87]) ظ: الرحلة الثامنة: ٥٨- ٦٢، النقد الادبي في القرن العشرين: ٣٢٢.

التكيف والتبادل"[88] الذي يتيح للرمز الاندماج في البنية الشعرية ، فيتمركز فيها بما يحمله من امكان دلالي[89] ذي مستويين متلازمين[90]: الاصل اللغوي الذي لايتخلى عنه[91] ، والمستوى الدلالي الجديد الذي اكتسبه من دخوله البنية الشعرية ، فالرمز ، او الكلمة الرمز ، لاتنفصل عن جذورها الدلالية العامة ، بل يتأزر العام مع الخاص "الشعري" لانتاج دلالتها والا فقدت متلقيها ، اما شعربتها فتأتي من اكسابها دلالات جديدة توحي شيئاً اخر مضافاً الى دلالتها الاولى.

وظيفـة الرمــز:

يمكن الكشف عن الوظيفة[92] التي يؤديها الرمز في السياق الادبي بالسؤال عن الحاجة الى استعمال الرمز ، ولاشك في ان جزءا من الاجابة يكمن في سمات الرمز نفسه ، بما يحمله من قدرة على الايحاء ، وفعل مؤثر في اغناء دلالة النص ، حين يعمل في مجاله الفني الصحيح "فالفن اكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الاشياء والموضوعات"[93] التي قد تظل واضحة ، مكشوفة للادراك ، فتزداد قيمة الرمز واثره بكونه تعبيراً لاشعورياً قد يمثل الضمير الجمعي[94] احياناً ، فيتجاوز الواقع الى الايحاء به ، فهو قد "يبدأ من الواقع ولكن لايرسم الواقع ، بل يرده الى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية"[95] فالمبدع به حاجة الى وسيلة تعبير تنقذه من الخضوع الى بؤس الواقع المحدود فكان الرمز الاداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية واعماقها "فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، وهي التي تمنح الاشياء مغزى خاصاً ، وليس هناك شيء هو في ذاته اهم من أي شيء اخر الا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة ، فعندئذٍ تتفاوت اهمية الاشياء وقيمتها"[96] تبعاً لاثر الشعور في تقديم شيء على اخر[97] وفقاً لمرجعية مهيمنة.

ان توافر الاحساس بالتجربة الشعورية ، او ما ينتج عنها ليس شرطاً كافياً لايحاء رمزي مؤثر ، اذ لابد من ارتباط ذلك بشرط القدرة والموهبة المتقدة ، "فالرمز الحي لن يولد في ذهن خامل ، او قليل النمو ، لان صاحب مثل هذا الذهن سيلتقي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث

---

(88) نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤٥٥.
(89) ظ: الاسطورة والادب: ٣٧.
(90) ظ: مفهومات في بنية النص: ٥٥.
(91) ظ: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس: ٥٨.
(92) ظ: الترميز في الفن القصصي الحديث: ٣٠- ٣٧.
(93) سحر الرمز: ٢٦.
(94) ظ: الرحلة الثامنة: ٥٨.
(95) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ١٤٠.
(96) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ١٩٨ .
(97) ظ: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: ١٩١- ١٩٥، لغة الشعر بين جيلين:٢٠٠-٢١٤ .

الثابت ، ولن يستطيع ايجاد رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد التوق والتحرق ، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تناغم وتركيز في التعبير"[٩٨] يستطيع ان يجسد ما يجيش في النفس المبدعة من احساسات ، ويستطيع حملها لتصل الى متلق متفاعل معها باستجابة فنية تعيد تمثيل التجربة[٩٩] والاحساس بها مثلما احست بها نفس مبدعها. لذا يمكن الاطمئنان الى اهمية الرمز ، وفهم كثرة التعريفات التي وردت عليه كثرة توازي اختلاف زوايا النظر التي تلتقي عند بعض النقاط الرئيسة تتصل بجوهر الرمز وتكوينه ، فهو "اقتصاد لغوي يكثف مجموعة الدلالات والعلاقات في بيئة دينامية تسمح لها بالتعدد والتناقض ، مقيماً بينها اقنية تواصل وتفاعل ، وهو لذلك علاج لنقص المنطق ، وضيق البنى التي ترفض التناقض ، كما انه علاج لجمود المعطيات والمفهومات الثابتة"[١٠٠] فبالرمز يستطيع الادب تجاوز الثبات ، والحد الواحد ، الى التعبير عن أوجه التناقض ، او أوجه الثنائيات الجدلية التي تشمل الوجود الانساني.

الرمـز والقنـــاع:

القناع من التقنيات الجديدة التي دخلت مضمار القصيدة الحديثة فاعطتها احدى سماتها الرئيسة ، ضمن عملية توظيف الرمز ، فالقناع جزء من الرمز ، او هو وجه من وجوه عملية الترميز "ومن الممكن تماماً ان يرتقي كل قناع محكم الى مستوى الرمز وفاعليته ، لكن الرمز لايتحول بالضرورة الى قناع"[١٠١] برغم العلاقة المتينة التي تربط الاثنين معاً.

ان اساس مصطلح القناع "مسرحي ً لم يدخل عالم الشعر الا في مطلع هذا القرن [العشرين] ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبياً عن الوظيفة التي كان يؤديها في مجال المسرح ، وفي الموروثات البدائية قبل ذلك"[١٠٢] اذ ارتبط بمعتقدات الانسان البدائي[١٠٣] وممارساته التعبيرية ، وقد عاد الى الظهور في عصر النهضة في مسرحيات تؤديها شخصيات مقنعة لاغراض التنكر والانشاد الغنائي "وربما كان اول من استخدمه في الشعر بوعي ، الشاعر الايرلندي وليم بتلر ييتس "w.B .yeats " الذي استمد هذا المصطلح عبر استقصاء عميق لتقاليد طقوس المجتمعات البدائية"[١٠٤].

([98]) الرحلة الثامنة: ٥٩.
([99]) ظ: جينالوجيا المعرفة: ٢٠.
([100]) حركية الابداع دراسات في الادب العربي الحديث: ١٩١.
([101]) في حداثة النص الشعري دراسات نقدية: ٨٢.
([102]) مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: ٢٥٠، ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: ١٤ـ ٢٣.
([103]) ظ: م.ن: ٢٥٠، ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: ٣ـ ١٣.
([104]) م.ن: ٢٥٠، ظ: قلعة أكسل: ٢٧ـ ٥٦.

ان اهم وظيفة يؤديها القناع للالبسه اخفاء الشخصية الحقيقية مع امكان التحدث بلسان من يرمز اليه القناع ، أي انه يحقق البعد الموضوعي ، ويبتعد عن النزعة الغنائية ، وقد كان ت.س . اليوت[١٠٥] " T S Eliot " يسعى لتحقيق هذا النزوع ، أي استعمال عدة شخصيات اقنعة ليعبر عن فلسفته الخاصة التي شاعت في اغلب قصائده ، وبشكل خاص في "الارض الخراب" و "الرجال الجوف" وغيرها[١٠٦] ، مما لم يستطع الشعر الغنائي احتماله.

اما في الشعر العربي فقد ظهر القناع على ايدي شعراء الحداثة[١٠٧] ، وكان البياتي من السباقين الى اكتشاف تقنية القناع ، مقترناً بنظر نقدي واع ، يستند الى ثقافة عرّف بها مصطلح القناع ، لم يزد عليه الدارسون المتخصصون الا يسيرا ، وظل يدور في الدراسات التي اهتمت به ، "فالقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته ، أي ان الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عنه ، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى اكثر الشعر العربي فيها ، فالانفعالات الاولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة الى الخلق الفني المستقل ، ان القصيدة في مثل هذه الحال عالم مستقل عن الشاعر – وان كان هو خالقها – لاتحمل اثار التشويهات والصرخات والامراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي"[١٠٨] واذا كان هناك من شارك البياتي في توظيف هذه التقنية في الشعر من معاصريه ، فانه يقف في المقدمة منهم ، بل هو الرائد بينهم[١٠٩] ، سواء على مستوى السبق الزمني ، وما يتعلق به ، ام على المستوى الكمي ، وما فيه من تنوع في توظيف الشخصيات.

غرض القنـــاع:

اذا كان الغرض من القناع تحقيق الموضوعية ، وجعل النزوع الذاتي يتراجع عن الواجهة ، فان انفصال الشاعر عن ذاته سيتحقق باتحاده برمزه او قناعه ، فالشخصية / القناع لايمكن ان تحضر ابعادها كلها في النص ، وانما ستظهر – شاء الشاعر ذلك ام ابى – باحدى زواياها الاكثر اتفاقاً مع ما يريد الشاعر التعبير عنه ، ولذلك تغدو "الشخصية التي تخلق في قصيدة القناع غير مستقلة عن الشاعر المعاصر ، لانها – بتعبير اخر – اتحاد الشاعر برمزه اتحاداً تاماً ولذا ينبغي ان تتوافر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه الى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر وافكاره وازماته وعندها سيكون شخصا القصيدة الشاعر وقناعه شخصاً

([105]) ظ: ت.س . اليوت: ١٩- ٢٨.
([106]) مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: ٢٦٠.
([107]) ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: ٢٠٩.
([108]) تجربتي الشعرية: ٣٥.
([109]) ظ: مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: ٢٦١.

واحداً"[١١٠] وربما يكفيه هذا ليحقق شيئاً من الموضوعية[١١١] والميل نحو الاداء الدرامي الذي يمنح القصيدة وجودها ، مع القوة في الاداء والتأثير في المتلقي ، وغياب اثرالشاعر.

ضرورة الرمـز والترمـيز:

اظهر اثر الرمز في الادب الحديث انه قد اصبح ضرورة من ضرورات تعبير اكثر فنية حين عجزت الاساليب الصريحة والواقعية عن تعميق اثر الفكرة الشعرية ، وامكان ادراك المتلقي لها بصورتها الدلالية غير المقيدة بحدود الاشارة الحدية ، التي تعيق اندماج العمل الادبي في نظامه الايحائي[١١٢] الذي هو اصل فيه ، والمبدع الحق من يجيد استنباط الرمز المناسب ، وتوظيفه ضمن النسج الكلي لنتاجه "فالفن هو اكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الاشياء والموضوعات"[١١٣].

ومادامت الحاجة قائمة لاكتشاف الرمز ، وتوظيفه ، فانها تدعو كذلك الى تكرار الرمز الواحد لاغنائه ومنحه مزيداً من القدرة على التأثير باعطائه دلالات جديدة ، ثم الاكثار من الرموز ، سواء في العمل الواحد ، ام في اعمال الشاعر مجتمعة ، وهو ما يوصل الى جوهرالترميز في استعمال شخصيات التاريخ واحداثه واشيائه او اسماء المدن والانهار ، او بعض شخصيات الاساطير اليونانية والرومانية وغيرها ، او في ما يبتدعه الشاعر من رمز له ، يظل يعمل على تعميق اثره ، بزيادة سعته ، في مجمل اعماله ، ليحمل عنه عناء التوصيل ، ومهام الاداء التعبيري ، ولذلك يكون "الترميز هنا ضرورة بشرية في منح الحال الاولية ، البدائية ، بعداً جمالياً لم يكن موجوداً في الاصل ، أية كلمة حمالة أوجه ، ويمكن ان تراها من الوجه الذي تريده ، هي شيء واحد ذو دلالات مختلفة"[١١٤] بحسب قدرتنا على التأويل التي تستند الى مايمكن ان يمدنا به العمل نفسه من امكان للتأويل يختلف باختلاف صيغ التلقي اذ لايمكن ان يكون تطابق تام بين اللحظة الابداعية وما تستند اليه من مرجعية تاريخية لان الفنان لا يتقيد بحدود الزمن[١١٥].

---

(110) دير الملاك: ١٠٣- ١٠٤.
(111) ظ: الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ٥٧.:
(112) ظ: نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤٦٩.
(113) سحر الرمز مختارات في الرمزية والاسطورية: ٢٦.
(114) م.ن: ١٩.
(115) ظ: الثابت والمتحول: ١٠٤/١.

معنـــى الترمـيز:

الرمز وحده لايجعل من العمل الفني عملا رمزيا ، فقد يكون الرمز فاقد القدرة على الفعل والتأثير ، لضآلة في دلالته ، او استهلاك لأثره ، لذا قد يفقد الترميز قدرته ايضاً اذا اقتصر على كشف عن الدلالات[١١٦] المتنوعة التي تثيرها كلمة تحل في جملة ، او عمل على انها رمز "فعملية رد المفاهيم وارجاعها الى بعضها بعضاً{كذا} ليست هي التفكير ، ولا التفكير المؤدي الى المعرفة او بناء الحقائق ، فالبدائل عن المفاهيم هي الدلالات ، والدلالات ليست سوى انساق من الترميز ، على الا يفهم من الترميز كونه ينبيء عن شيء آخر سواه"[١١٧] اذ يتطلب الامر فحص البنى اللغوية المكونة للعبارات مع الاخذ بالسياق الذي ترد فيه ، واجراء عمليات التحليل الفني الدقيق ، ذلك بأن "الترميز هو البناء اللغوي ذاته ، الذي لايمكن التفكير به الا باستخدام اجزاء منه لترمز الى اجزاء اخرى منه ايضاً ، ولانجاة ، او خروج منه قطعاً"[١١٨] فاللغة تحيل على نفسها بما تتضمنه في بنائها قبل ان تتجه الى خارجها ، ليتحقق معنى الترميز بالاتجاه الى الداخل ، وهذا يعني: ان المعنى ، وهو الحصيلة التي تطاردها اللغة ، سيظل بعيداً عن امكان التحقق ما لم يكن للترميز[١١٩] فعل مؤثر في ذلك التحقق ، وبحث الدلالات المتجددة التي يكتشفها التلقي عبر القراءة "فليست الدلالة [او المعنى] الا هذا الانتقال من مستوى في اللغة الى مستوى اخر ، من لغة الى لغة اخرى ، مختلفة ، فليس المعنى الا هذه الامكانية{كذا} في النقل الترميزي"[١٢٠] ،ولا يعني هذا وجوب امتلاء النص بادوات الترميز ومقوماته من دون السماح لعناصر اخرى بالولوج ، او المشاركة في بناء النص الادبي وانشاء دلالاته ، وانما يعني ارتقاء الترميز ليعطي النص شعريته،عنصراً مهيمناً على العناصر الاخرىالمشاركةفي الاداء ،فالوظيفة الشعرية لاتلغي الوظائف الاخرى ، بل تكتفي بالهيمنة عليها ، مع احتواء النص عناصر[١٢١] اقناعية او اخبارية ينبغي ان تذوب في بنية النص في ظل مهيمنته[١٢٢] الرئيسة ليأخذ شعريته ، واذا ما توجب على الشعر الاحتكاك القسري بعناصر من خارج سياقه. فالتاريخ مملوء بالاحداث ، وتفصيلاته النثرية والسردية ، لكنه يمكن ان يكون مصدراً كبيراً للرموز الموحية التي تتجاوز قسرية الزمان وابعاده ، فيتحول الى وسيلة للشعر[١٢٣] ، بعد استخلاص احداث التاريخ من تفصيلاتها ، واعادة سبكها في نص يعتمد الايحاء ، ليصبح قابلاً للقراءة في خارج رسوم التاريخ وضوابطه ، وان كان هذا لايمنع امكان الاستضاءة به في المواقف التي بها حاجةالىذلك[١٢٤] ، فيصبح النص ترميزاً للتاريخ وليس نسخاً له ، وهو ما ينطبق على مصادر اخرى يمكن ان يستفيد منها المبدعون في الترميز ، حين تجعل رموزاً معبرة ، او الارتقاء بالكلمات ودلالاتها الى مستوى الرمز ، اذ لم تكن رمزاً ،

---

(116) ظ: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث: ٧.
(117) استراتيجية التسمية: ١١.
(118) م.ن: ١١.
(119) ظ: الشعرية: ٣٠- ٣١.
(120) استراتيجية التسمية: ١١.
(121) ظ: البلاغة والاسلوبية: ٦٥.
(122) ظ: الشعرية: ٥١، قضايا الشعرية: ٢٨.
(123) ظ: سياسة الشعر: ١٨.
(124) ظ: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ١٤٦- ١٥٠.

هو ما يفتح باب الانتقاء للابداع الواعي ، ليدخلها في نظام رمزي هو الترميز[١٢٥] الذي يتجاوز حدود النظام المنطقي الصارم.

([125]) ظ: المصطلحات الادبية الحديثة دراسة ومعجم ان

الفصل الاول

رموز الاغتراب والغربــة

مفهوم الاغـــتراب:

ظل الشعور بالغربة والاغتراب ، من ملازمات الانسان منذ ان وطأت قدماه الارض ، مفارقة موطن خلقه الاول[126] ، ومازال الشعور يتعمق في نفس الانسان ، فكلما تأخر به الزمان ، زادت من حوله مظاهر الانفصال ، والعزلة ، مع افتراق المغترب عن المعتزل من حيث المعاناة الروحية ، فالعزلة انطواء ، وليس الاغتراب كذلك[127].

لقد اهتم الدارسون[128] من شتى الاتجاهات بالاغتراب[129] مصطلحاً كثرت مفهوماته ، ومعانيه ، وقد (اصبح مفهوم الانفصال Separation اكثر هذه المعاني استعمالاً في الفكر المعاصر للدلالة على الاغتراب ، مستوعباً كل التفرعات اللغوية والمذهبية والشكلية)[130]: ، فالاغتراب ، على وفق هذا المعنى ، يفيد وقوع الانفصال بين الانسان وبيئته ، وهو ما يحدث قطيعة تظهر آثارها في الذات بهيأة (نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح ، أي انحراف عما كان يجب ان يتسم به الوضع الطبيعي للانسان)[131] وهو ما يقود الى التعارض الذي ينتج شبكته المعرفية المعبرة عنه ، بأمر مفروض ، ليس للانسان مهرب منه ، والعوامل تزيد في تفاقمه ، فلقد كان الاغتراب واقعاً عبر التاريخ ، بين الانسان وواقعه ، بين الكاتب ولغته ، بين الفرد ومجتمعه[132] لقصور في قدرة الفرد عن الاستجابة لتلبية ما يريده الطرف الآخر ، او لغياب التوافق بين طرفي العلاقة.

لقد عانى الشاعر / الانسان العربي من الغربة والاغتراب منذ وقت مبكر[133] من اتخاذه الشعر ارقى وسائله التعبيرية ، ورافقه ذلك الشعور عبر مسيرته الطويلة المتقلبة حضارياً ، وثقافياً ، ونفسياً ، حتى اذا بلغ الشاعر الحديث ، بلغه وهو مثقل بالهموم التي زادها سوء العصر شدة وقسوة ، فالشاعر ، ـ العراقي خاصة – مضطهد وهو بين قومه ، فهو اما تابع ذليل ، او مقارع خاسر ، او منطوٍ حزين ، (وشعراء العراق حزانى دوماً ، يعيشون اكثر من غربة في اغلب شعرهم)[134] وهذا الوصف لايقتصر على الشعراء وحدهم ، بل الحزن زاد العراقيين ولذلك تجده في كل مظاهر هذا الشعب من دين وفن ووجوه نشاط اخرى ، اذ تُلمس الغربة في

---

(126) ظ: ويكون التجاوز ، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٤٣٦.
(127) ظ: ابن باجة وفلسفة الاغتراب: ٥٥، روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة: ١٢٣- ١٢٤.
(128) ظ: ابن باجة وفلسفة الاغتراب: ٧٣- ٨٧، الاشتراكية والفن: ١٣٠- ١٣٩.
(129) ظ: الاغتراب في الفن دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر: ١٧- ٦٦، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب: ١١- ٥٥، مجلة الاقلام ع٩، ١٩٨٨: ١١٣، مجلة الموقف الثقافي ع١٣، ١٩٩٨: ٧٤.
(130) الاغتراب في الفن دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر: ١٣٨- ١٣٩.
(131) م.ن: ١٣٩.
(132) ظ: في الشعر العراقي الجديد: ٢٤.
(133) ظ: الاغتراب في الشعر العربي قبل الاسلام: ١١- ١٦.
(134) ويكون التجاوز دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٤٤١.

الشعر العراقي في مختلف مراحله التاريخية ، مثلما هو الشأن في الشعر العربي[١٣٥] عامة ، (فالشاعر العربي عندما يتحدث عن الاغتراب ، فأنه يشكو مجتمعه بتركيبه وتقاليده ، وسيطرة هذه التقاليد على الذهنية الاجتماعية ، وقد يشكو غياب الحرية في عالم يدّعي الحرية)[١٣٦] في كثير من مظاهرها وهو ما يدفع الى التقاطع ، او التعارض ، بين الشاعر ومجتمعه ، فكرياً ، واجتماعياً ، وسياسياً .

انماط الاغتراب ورموزه:

أ- الوجـودي:

عاش جيل منتصف القرن العشرين مرحلة قلقة ، في مختلف مجالات الحياة ، في عالم تشابكت فيه مصالح ونزاعات ادت الى حروب وكوارث افقدت البشرية الملايين من ابنائها ، وقوداً لحروب تدفع اليها الاطماع ذات النزعة الاستعمارية ، وما انجلت غبرة الحرب العالمية الثانية حتى استفاق العالم على ملايين الضحايا: قتلى ، ومعوقين ، ومشردين ، فَشُلَّتْ حركة الحياة المدنية في اثناء تلك الحرب ، وبعدها بقليل ، لما حل من دمار في البنية الاقتصادية والاجتماعية ، وحُطمت البنية النفسية للانسان ، فطلع جيل جديد من أتون تلك الحرب ، رافضاً ، محتجاً ، معتقداً بعبث الحروب ودمارها.

كان منتصف القرن العشرين[١٣٧] – فضلاً عن ذلك – منتجاً خصباً لتيارات فكرية اتخذت من رفض الحرب ، منهجاً وسلوكاً ، ولعل اعظم تلك التيارات ، الفلسفة الوجودية ، التي فرضت وجودها وتأثيرها على ذلك الجيل في اوربا ، والوطن العربي(٥) المتأثر بها فظهر لدى العرب من يرفض الحرب ، والواقع السيء الذي خلفته ، وقد زاد من قوة اتجاه الرفض ، ما كان سائداً في الوطن العربي ، ومنه العراق[١٣٨] ، من هيمنة اجنبية صريحة ، او متقنعة بما سمي "الحكومات الوطنية" التي كانت ادوات طيعة بيد القوى الاستعمارية وهذا ما انتج الخراب ، والتخلف في الارض العربية. ولعل الحدث الاهم في ذلك ، هو وجود "اسرائيل" بقوة السلاح ، واخفاق العرب مجتمعين في انقاذ ارض مغتصبة وشعب مشرد ، فزاد اليأس ، والغضب في نفوس ابناء العرب. اما تفاصيل الواقع الاخرى ، فهي الفساد الذي عم مجالات الحياة كافة ، فقد هيمنت اقلية غنية صادرت على الفقراء حقوقهم حتى غدا الريف بائساً جافاً ، وكان اغلب

([135]) ظ: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٣٥٢- ٣٥٧.
([136]) في الشعر العراقي الجديد: ٢٤.
(٤) ظ: هوامش: دراسات في فكر القرن العشرين: ٥- ١٦.
(٥) المدخل الى الادب العربي المعاصر : ٣٨- ٦٤ .
([138]) ظ: الشعر العربي وروح العصر: ١٧- ٣٤، في الشعر العراقي الجديد: ٥- ١٢، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ دراسة نقدية: ٩- ٥٥.

الشعراء من الريف ، او من طبقات المدينة الفقيرة ، والبياتي ، سليل هذا المجتمع ، فقد عاش في مآسي[١٣٩] وطنه ، وتجرع المرارة وصورها[١٤٠] ، فهو ابن القرية التي يعتز بانتمائه الاصيل اليها.

لقد وصلت اطراف من الفلسفة الوجودية ، وما صاحبها من مظاهر في اوربا ، الى بعض اقطار العرب ، ومنها العراق ، بعد الحرب العالمية الثانية ، فوجدت استجابة لدى بعض الشباب المتطلع الى كل جيد ، ولاسيما المثقفين والادباء منهم ، وان لم يكن هؤلاء على اطلاع كاف بالفلسفة الوجودية فظروف الواقع السياسي والاجتماعي (لم تعطِ لهذا الاتجاه ان يتقوى ويتوسع ليتحول الى تيار ذي تأثير واضح ومميز فكرياً)[١٤١] فالذي حصل هو اتجاه بعض الشعراء اتجاهاً ذاتياً يظهر احساساً بالضياع والضجر والتمرد والبحث عن الحرية الفردية ، ومن هؤلاء عبدالوهاب البياتي وقد شاءت حياته في (الوظيفة)[١٤٢] ان تكون مساعداً على تعميق هذا الاتجاه في نفسه ، لذا يمكن القول ان نتاج البياتي الذي يمثل هذا الاتجاه انما يختصر في حقبة زمنية معينة ، وفي ظل ظروف معينة.

يمثل هذا الاتجاه في شعر البياتي امتداداً لحقبته الرومانسية في ديوانه الاول(٧) (ملائكة وشياطين) اذ تظهر عليه التهويمات ، والبحث عن الذات ، لكنه اكثر قدرة على انتاج الرموز ، ولعل ذلك يرجع الى انه اتجاه معنوي ، وليس حسياً ، والرموز اكثر ما تكون تعبيراً عن معان ، والحسيات تعبر عنها الاشارة ، ينقسم شعر البياتي في حقبته الوجودية على قسمين هما:

أ- مرحلة الغضب العنيف : وفيها الرفض ، والتمرد على الحياة وما فيها من علاقات ظالمة ، ولعل القصيدة الاولى في ديوان (اباريق مهشمة)[١٤٣] وقد سمي الديوان بها ، تظهر ارهاصاً بثورة "العبيد" على قيودهم ، وقد قرنوا بالحق:

الله والافق المنور والعبيد

يتحسسّون قيودهم

شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النجوم

---

(139) ظ: الرحيل الى مدن الحلم دراسة ومختارات من شعر عبدالوهاب البياتي: ٤٧.

(140) ظ: تجربتي الشعرية ٢١،المدينة في الشعر العربي المعاصر :٣١-٧٣ .

(141) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ دراسة نقدية: ٧٣.

(142) عين البياتي ، بعد تخرجه في دار المعلمين العالية ، مدرساً للغة العربية في مدينة الرمادي التي كان يعدها منفى اجبارياً بين ١٩٥٠- ١٩٥٣، ظ: الشعر الحر في العراق: ٧٩- ٨٠، مجلة الاقلام:ع:٥-٧:٦س ٩٩٣ ١٥-١٧ . ٧- ظ: في النقد و الادب :١١٦/٥-١٢٣ .

(143) الاعمال: ٨٩ ظ شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة اسلوبية ٢٠٠-٢٠٢.

فقد هشمت الثورة الاسياد ، والعبيد هم هؤلاء الذين يريدون حريتهم ، ففي القصيدة طرفان في صراع: العبيد والسادة ، ولكل صفات ، وتوابع ، فللعبيد الثائرون: بركان فيزوف والحب العنيف ، النيران ، نبع جديد ، تفجر، تكتسح السيول ، ولتفتح الابواب ، الشمس الوضيئة ، الربيع ، وكل هؤلاء انما يصدر عن الله وأفقه المنور.

اما السادة فلهم: القيود، والبائعون نسورهم (ضمائرهم) واشباه الرجال ، عور العيون ، الخفاش ، الليل ، طعم الرماد ، الخبز المبلل بالدموع ، ارامل ، الاباريق القبيحة والطبول ، فهو صراع خطاب جديد ، فيه عنف وثورة ، يظهر منه انموذج آخر في قصيدة (المحرقة)[١٤٤] التي يديرها ضمير الانا بوجه ضمير الجمع (هم):

وصنعت محرقتي
وكان لظى
نيرانها رئتي واعصابي
وربيعي المتوهج الخابي
ودفنت في اعماق ذاكرتي
فأسي وزوبعتي واحطابي
وقبور أحبابي
وفتحت ابوابي
للنور والظلمات ابوابي
والتافهون وراء حائطنا
يرنون للموتى باعجاب
وكلابهم تعوي وعالمنا
يصحو على اصوات حطاب

فهي ثورة على الجبناء ، التافهين ، الذين يظهرون بضمير الجمع ايضاً في (صخرة الأموات)[١٤٥]

صم على الدنيا بلون الخوف
كانوا ، والرغام
عاشوا على الاوهام
كالديدان تنهش مع الرمام

---

(144) الاعمال: ٩٠.
(145) الاعمال: ٩٢.

احياؤهم موتى

وموتاهم خفافيش الظلام

لم يعرفوا نور السماء

ولا تباريح الغرام

اما نساؤهم

فجرذان تعيش على الهوام

فقد وضع ضمير الجمع في موضع الهجاء ، ليميز نفسه منهم ، رافضاً اياهم ، ومنطلقاً الى عالم اخر ، ثورة عليهم ، وهذا صراع يتكرر في قصيدة (سارق النار)[١٤٦] التي تقدم رمز (بروميثيوس)[١٤٧] معبراً عنه بضمير المتكلم ، الذي يسرق نار الالهة ويقدمها للبشر معبراً عنهم بضمير الجمع ، وهم في موضع رفض لسوء غالب عليهم ، بحسب رؤية تعتقد بتقديم التضحية لمن لايستحقها:

داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم   وعاد أولهم ينعى على الثانـــي

وســارق النار لم يبــرح كعادتـه   يسابق الريح من حان الى حـــان

ولـم تــزل لعنــة الابـاء تتبعـه   وتحجب الآرض عن مصباحه الفاني

ولم تزل في السجون الســود رائحة   وفي الملاجيء من تاريخه العانــي

مشاعل كلمــا الطاغوت اطفأهــا   عادت تضيء على اشلاء انســـان

عصر البطولات قد ولى وها أنــذا   أعودُ من عالـم الموتى بخـذلان

وحدي احترقت! انا وحدي وكم عبرت   بي الشموس ولم تحفل باحزانـــي

انه تأكيد على الذات ، وانفرادها ، من بين الجميع ، بالفضل ، والتضحية والمعاناة من اجل من لايستحق ، ولكن بروميثيوس لايمن بتضحية على البشر مثلما جعله البياتي الذي يظهر قلى واضحاً للاخرين ، فمن شأن المضحي ان يتم غايته حتى التفاني من اجل غيره ، وهو ما لم يفعله البياتي ، بل يضرب الى رمز اخر يستجيب الى ما تريده نفسه ، وما يسيطر عليها من شعور بعبث التضحيات ، وضياع المعاناة سدى من دون جدوى ، وقد وجد كل ذلك في (سيزيف)[١٤٨] رمز الخيبة والعذاب الازلي ، وهو ما يهيء الى القسم الثاني:

---

(146) الاعمال: ٩٧.

(147) ظ: من الذي سرق النار خطرات في النقد والادب: ١٠٨- ١١٢.

(148) ظ: من الذي سرق النار خطرات في النقد والادب: ١١٣- ١١٥.

ب- مرحلـة الضجر والخيبة واليأس:

يظهر (سيزيف) في قصيدة (ظمأن)[149] في موضع السخرية ، وهو يعاني عذابه الازلي:

سيزيف قد كان ولم يـزل   يهم بالشكوى ولا يحـرى

ترمقه عن كثب حســرة   غوارب الأمواج في البحـر

والنجم من عليائه ساخـراً   يرمقه بالنظــر الشزَر

وهو على صخرته منحـنٍ   تهوي به من قمة الدهــر

لكن سيزيف هنا ، وهو ينوب عن الشاعر ، قد حصر عذابه في بحثه عن حب مفقود ، لذا تبقى دلالته ضمن هذا الامر لاتتعداه ، برغم ما يظهر عليه في قصائد اخرى ففي (موعد مع الربيع)[150] يبدأ صارخاً برفض عنيف:

وصرخت: (لا ...)

في وجه موتي: (لا أريد!)

وبصقت: (لا ...)

في وجه موتي: (لا أريد)

وهو عنف سببه موت الانثى في النص ، لكنه يحدث اضطراباً في الافعال:

:لو لم تمت!"

وبصقت في وجه السماء

لا دمع في عيني ، وموتي ، والضياء

والباب يفتح من جديد:

(رباه! ...)

فالسماء ، وهي تدل على الله ، عرضة للبصق ، يعقبه دعاء ذليل قد ينبيء ، عن استكانة النفس ورضاها:

"رباه! احوج ما نكون

فقراء نحن اليك ، احوج ما نكون

رب المساكين ، الحزانى ، الضائعين

فقراء نحن اليك رب الضائعين!

---

(149) الاعمال: ٧٧.

(150) الاعمال: ١١٨.

يكون هذا التكرار ، وما يمكن ان يحمله من سخرية مبطنة ، مدخلاً للاضراب عن الدعاء ، والتسليم ، الى الركون الى النفس ، وافعالها:

(لو لم تمت!)

وشرعت اعدو في الطريق

عبد الحياة ، انا الرقيق

عبد الحياة يعود ، يحمل من جديد

جذلان ، صخرته ، الى السفح البليد

وسخرت من نفسي: تعود؟

هي والربيع ، غداً تعود

يعود "سيزيف" الى الظهور في قصيدة (في المنفى)[١٥١] ليجسد المنفي الشريد ، وليكون جزءاً من بيئة اجتمعت فيها صور الوحشة والدمار والخيبة:

نبقى هنا؟ يا للدمار:

البوم تنعب في احتقار

بالأمس كان لنا على القدر انتصارْ

كان انتصارْ

واليومَ يخجل ان يرانا الليل في ظل الجدار

هذي القفار ، بلا قرار

الليل في اودائها الجرداء ، يفترش النهار

نبقى هنا ...؟ يا للدمار!

عبثاً نحاول – ايها الموتى – الفرار

هذه البيئة الموحشة هي صورة الحياة التي عدها الشاعر منفى للانسان الذي فرض عليه عذاب أزلي ممثلاً بصخرة سيزيف:

الصخرة الصماء ، للوادي ، يدحرجها العبيد

(سيزيف) يبعث من جديد ، من جديد

في صورة المنفي الشريد

- ماذا تريد؟

"القمح من طاحونة الأسياد يسرقه العبيد

- ماذا تريد؟

([151]) الاعمال: ١٢٩.

الورد لاينمو مع الدم والحديد

طلل وبيد

تقضي بقية عمرك المنكود فيها تستعيد

حلماً لماضٍ لن يعودْ!

تنتهي صورة سيزيف الى اليأس ، واليأس يسلم الى الضياع الذي يتمثل في صورة (الأفاّق) او (الجوّاب) الذي لايقر له قرار ، وذلك ما يظهر في قصيدة (مسافر بلا حقائب)[١٥٢] التي تنفي ملامح الانتماء بتكرارها (لا) النفي ، مع المكان والوجه والتاريخ:

من لا مكانْ

لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان

ليصرح ، بعد نفي الانتماء ، بالضياع ، والضجر ، والشعور بالموت:

وانا وآلاف السنين

متثائب ، ضجر ، حزين

من لا مكان

تحت السماء

في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء

وانا والاف السنين

متثائب ، ضجر ، حزين

سأكون! لا جدوى سابقى دائماً من لا مكان

فقد اهتمت القصيدة بالتكرار ، وتكرر الضجر فيها ، لتظهر ان الحياة وما فيها مكرر معاد ، يشعر بالسأم والعبث ، وبهذا تعاضد الشكل مع المضمون في تعميق المعنى ، وهو ما يفعله مع لفظة (السأم):

نفس الحياة[*] يعيد رصف طريقها ، سأم جديد

أقوى من الموت العنيد

سأم جديد

وأسير لا ألوي على شيء ، والاف السنين

لاشيء ينتظر المسافر غير حاضره الحزين

وحل وطين

([152]) الاعمال: ٩٣.

([*]) الصحيح الحياة نفسها.

وعيون الاف الجنادب والسنين

وتلوح اسوار المدينة ، أي نفع ارتجيه؟

من عالم مازال والامس الكريه

يحيا ، وليس يقول: (إيه)

يحيا على جيف معطرة الجباه

نفس الحياه

نفس الحياه يعيد رصف طريقها ، سأم جديد

يهيمن الشعور باليأس في قصيدة (الأفاق)[١٥٣] التي تجعل ارتباط الشخصية بالمكان ارتباطاً سلبياً ، فالمقهى أثبعت بصفة هي (الحزين) ومن فيها من الجلاس يهزأون:

سكتت وادركها الصباح ، وعاد للمقهى الحزين

كالسائل المحروم ، كالحلزون

ينتظر المساء

وغدا ستوصد بابها في وجهه ، ويعود للمقهى الحزين ولا

يعود

كالسائل المحروم ينتظر المساء

ولربما سيقول عنه الاخرون – ويهزأون

من سره المدفون!

(أفاق لئيم!)

ويضحكون ويوصدون

ابوابهم في وجهه ، ويعود للمقهى الحزين

يكشف النص عن اصل الشخصية ، بالاشارة الى القرية وصوت (العمدة)* القاسي والحلم بالمراعي والحقول ، لكن الحلم يستفيق على قهقهات الاخرين ،

والباب يوصد دونه والبرد والمقهى الحزين

ليفقد ملاذه الاخير فلا يبقى أمامه سوى انتظار الموت:

كالسائل المحروم ينتظر المساءْ

تؤكد قصيدة (تمت اللعبة)[١٥٤] هيمنة اليأس والشعور بالعبث ، فالحب ، وبرغم قوته بين طرفيه ، غير قادر على الحياة ، او الاحياء ، اذ يظهر العاشق بضمير المتكلم استسلاماً لليأس:

([153]) الاعمال: ١٢١.

([154]) الاعمال: ١٢٣.

قدر كان وراء الغيب ، يلهو بانطلاقي

آه لو حطمت مصباح الهوى ، قبل العناق

ليت لا كان التلاقي

أي جدوى من حياتي؟

والجماد البارد المغمور لم يحفل بذاتي

أي جدوى من حياتي؟

يسلم السؤال الى التسليم بنهاية خائبة تختم النص على هذا اليقين:

عبثاً تبكين يا بلهاء ما ليس لدينا

تمت اللعبة ، لاجدوى

وها نحن انتهينا.

ينتهي اليأس الى الموت ممثلاً (الحديقة المهجورة)[١٥٥] وكل ما فيها ينتهي الى الموت:

التينة الحمقاء ، والبيت القديم

ورفيف اجنحة الفراش

وزنابق سود عطاش

تذوي ، واسراب العصافير الجياع

ملوية الاعناق ، تحلم بالرحيل

فقد اعجز اليأس ما في الحديقة جميعاً عن الحياة ، حتى خيم صمت الموت عليها:

وعلى السياج ، مخالب الموت الصموت

نثرت خيوط العنكبوت

وغناء حطاب ، أبحّ ، يفيض من قلب السكون

كوريقة صفراء ، يا ريح الشمال!

يمكن ان يكون (القنديل الاخضر)[١٥٦] رمزاً للحب والحياة والامل ، وهو كذلك حقاً ، لكن اليأس يغلبه ، حين يكشف ضمير المتكلم عن كأبته في قبر نفسه:

تحت جنح الليل ، والصمت ، واعماقي الكئيبة

وعبير الأرض والليمون ، والماضي وحزني

لم يعد يوقظ احلام الصبا المخذول فيّ

كان ضوء ، كان في قبر ، بعيداً ، كان عني

([155]) الاعمال: ١٢٥.*يلحظ ان البياتي يستعمل لفظ (العمدة)على غير ما هو شائع في العراق.

([156]) الاعمال: ١٢٦.

الفضاء القذر ، المظلم ، يستنزفه شيئاً فشيئاً

قدم النص كشفاً واضحاً عما يمنع امكان نجاح الحب او الامل ، وقدم استثناء أقوى في الانتصار على هذه الموانع:

غير أني ، كنت اقوى

كنت من نفسي اقوى

كنت اهوى

لو تلاقينا على ذاك الضياء

كفراشين ، على الاوراد غابا في عناق

لكن اللقاء كان حلماً ، اذ يستعيد الصحو ما بدأ به النص ، فيغلقه على ما فيه من يأس بالتكرار:

ووراء الحائط المنهار ، تستجدي العصافير غناها

كان ضوء ، كان في قبر ، بعيداً ، كان عني

الفضاء القذر ، المظلم ، يستنزفه شيئاً فشيئاً

هكذا يغلب الموت ، واليأس ، والشعور بالضجر ، والعبث على قصائد البياتي التي نحت منحى وجوديا في مراحل سابقة. فهي تكاد تظهر جميعاً ان الاتجاه الوجودي في شعره ، وبرغم ما قد يبلغه احياناً من يأس يصل حد الموت ، يبقى اتجاهاً غير اصيل في نفس الشاعر ، وتكوينه ، انما هو مفروض عليه بفعل ما احاط بحياته ، وبحياة المجتمع الذي يحيا فيه ، فشعوره هذا ليس غربة وجودية(١٥٧) ، او ضياعاً مثل ذاك الذي يبديه بعض ادباء اوربا ، ودليل هذا ان البياتي ، قد غادر سريعاً هذه المرحلة حين زالت بعض االاسباب الموضوعية ، واستجدت عوامل(١٥٨) اخرى وضعته في صلب الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ب- الثقافي والفكري:

يمثل الواقع الثقافي مجالاً تحركت فيه شخصية البياتي اكثر من المجالات الاخرى ، وقد كان البياتي وفقاً لذلك ، اكثر قدرة في تشخيص امراض هذا الواقع وفرزها ، لشدة معاناته الاثار السلبية التي فرضت عليه ، وقد جاء رده على مستويين من الاداء تمثل الاول في تلك الروح الهجائية العنيفة التي طغت على مجمل نتاجه الشعري ، ولاسيما سيل الشتائم القاسية التي انهال بها على معاديه،واما الثاني فقد كان اكثر شعرية حين مال الى درجات من الابداع الفني مستفيداً

([157]) ظ: شعرنا الحديث الى اين؟: ٢٨٨ في رده على اراء الدكتور احسان عباس ، ظ: المدينة في الشعر العربي المعاصر ١٠٥-١٠٧.

([158]) ظ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ دراسة نقدية: ٨٣- ٨٥.

فيه من وسائل ادائية جديدة وقد كان لكل من هذين المستويين ظروفه الزمانية الحاكمة ، اذ هيمن الاول في الحقبة الممتدة الى منتصف الستينات ، في حين جاء الثاني بعد هذه الحقبة وترافق مع نمو مضطرد في مكونات البياتي الادبية والثقافية العامة، جاءت في تطور نامٍ ، متصاعد ، وهو نفسه يبيّن اسباب ذلك حين يقول: (ان قراءتي للفلسفة الكلاسيكية ، وللفلسفات المعاصرة كالفلسفة الماركسية والوجودية منحتني رؤيا شمولية فلسفية للاشياء ، صبغت اشعاري بصبغتها ، وتكاد تكون مواقفي من الحياة والانسان والاشياء غير متناقضة ، وانما هي نامية متطورة)[١٥٩].

وقد انتج البياتي الرموز التي تعبر عن الواقع الثقافي ، كرر استعمالها ومنها : (الضفادع) وهي (صورة لفئة من الناس اعمتها الشهوات والاغراض عن الضرورات الداعية الى عدالة الحياة ، وهم اشباه الرجال)[١٦٠] وقد ورد هذا الرمز في قصائد[١٦١] مبثوثة في شعره.

ويتجسد في (ابي زيد السروجي)[١٦٢] انموذج الشاعر المتملق:

كان يغني

كان شحاذاً بلا حياء

يجتر ما في كتب الاموات

او يسطو على الأحياء

كان يغني في المواخير

وفي ولائم الملوك

في شهية لانه كان بلا حياء

ولايقتصر وجود هذا الانموذج على زمن بعينه ، بل هو يمكن ان يظهر في كل زمان ومكان ، وفي المواقف السياسية برغم اختلافها:

كان يغني

عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت (طرواد)

وعلقت في قلب (مدريد) وفي ابوابها

الاعواد

لانه كان بلا ميعاد

يظهر في كل زمان راكباً

---

(159) الموقف الشعري الى اين؟: ٣٨.

(160) من الذي سرق النار؟: ١٥٩.

(161) ظ:الاعمال: قصائد: النبوءة: ٣٢٤، محنة ابي العلاء: ٣٥٦، سفر الفقر والثورة: ٣٥٨ وغيرها.

(162) الاعمال: ٢٦٢.

بغلته البرصاء

يتبعه الجراد والوباء

وتتجلى ملامح هذا الرمز في انموذج اكثر تطوراً هو "المهرج" الذي تكرر لدى البياتي ، بتفاصيل اكثر ، ولاسيما في قصيدة (مرثية الى مهرج)[١٦٣]:

مهرج صغير

اراد ان يطير

فسار وهو المقعد الضرير

وراء بغلة الأمير

وترسم القصيدة ، باسلوب هزلي (كاريكاتيري) في مقاطعها الخمسة ، الحركات المختلفة التي تتواءم مع شخصية المهرج وما يتبعها من مكونات المحيط ، وهي صورة نجد بعض ما يماثلها في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[١٦٤]:

- وقعت في الكمين

فامش على رأسك ولتصفق الليلة باليسار واليمين

فحفلة الليلة ليست فرحاً محضاً وليست ابداً تأبين

وفي قصيدة (الى شاعر عدو)[١٦٥] تظهر صورة المهرج ببعض خطوطها:

رأيتها ، رأيته

مهرجاً في السوق محمولاً على الاكتاف في غاشية النهار

تبيعه ، يبيعها

من يشتري الأحجار؟

غير الملوك المفلسين وذوي العاهات والاصفار

رأيتهم يصفقون: انه معجزة الزمان

كيف ولد الجدار؟

فأراً كهذا الفار

ويخلص البياتي من هذا ، الى اسلوب اكثر ارتقاء باستعمال الترميز ، وتوظيفه

([163]) الاعمال: ٣٦٥.

([164]) الاعمال: ٣٥٨.

([165]) الاعمال: ٣٠٧.

باتجاه اكثر عمقاً ، وأشد ايحاء ، وذلك في قصيدة: (موت المتنبي)[١٦٦] التي تتكون من عدة اصوات تجمع على موت المتنبي رمزاً لموت الصوت الرافض لمقاييس عصره ، ليرمز بذلك الى عصر البياتي نفسه:

الشاعر الغارق في الاحزان والاغلال

يعود من غربته ممزقاً جريح

ماذا تقول الريح؟

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

والساسة واللصوص والتجار والانذال

يمرغون القمر الاخضر في الاوحال

ويسفحون المال

تحت نعال جارية

ترقص وهي عارية

وحولهم مهرج الخليفة

يمعن في نكاتة السخيفة

وازاء هذا ، يشعر البياتي بالاختناق النفسي والفني ، كالمتنبي قبله ، فيعبر عن ذلك (بالحصار)[١٦٧]:

أغمدوا الرمح بصدري

قطعوا آه لساني

سملوا عينيّ

ومروا

تركوني جثة للضبع العاوي على شاطيء النهر

سرقوا ناري وعشبي

أحرقوا واحة حبي

حرموا في وطني العالم أشعاري وكتبي

واقاموا بيننا الف جدار

آه يا سل الحصار!

([166]) الاعمال: ٣٢٥.
([167]) الاعمال: ٣٢٣.

وينضوي تحت رمز (المرتزقة)[١٦٨] جمع غفير من ما سحي اعتاب السلاطين اذ يستفيد البياتي من بعض مظاهر التراث في رسم الصورة السلبية للعصر ، فتجتمع في القصيدة: ام كلثوم (المطربة) مع (هارون الرشيد) الخليفة ، والبحتري وجرير الشاعرين ، والحريري ، كاتب المقامات، يجتمع هؤلاء ، وغيرهم ، بوجههم السلبي الذي ينبيء عن فساد العصر وسوء حاله واهله .

وفي (محنة ابي العلاء)[١٦٩] يتجلى جمود الحياة وتحجرها ، برمز (فارس النحاس) (رمز التحجر وانعدام الحياة)[١٧٠]:

لمن تغني هذه الجنادب؟

لمن تضيء هذه الكواكب؟

لمن تدق هذه الاجراس؟

واين يمضي الناس؟

ويظهر الشعراء المتملقون برمز (الضفادع):

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليل الماء

تقارض الثناء

ما بينها ، وتنشر الغسيل في الهواء

وتشرب الشاي ، وفي المكاتب الانيقة البيضاء

والصحف الصفراء

كانت تقيء حقدها على الجماهير ، على المارد وهو يكسر الاغلال

ضفادع كانت تسمي نفسها (رجالْ)

(والصحف الصفراء) كانت من الرموز التي دأب البياتي على استعمالها قاصداً بها رصد بعض المظاهر السلبية في الحياة العامة ، والثقافية منها بوجه خاص ، مثلما يرد ذلك في قصيدة بالعنوان نفسه[١٧١]:

الصحف الصفراء في زماننا

توزع الالقاب

تلثم ايدي القاتلين

([168]) الاعمال: ٤١٠.

([169]) الاعمال: ٣٤٩، ٤١٧.

([170]) من الذي سرق النار؟: ١٥٦.

([171]) الاعمال: ٣١٠.

تمنح اشباه الرجال العور والاذناب

صكوك غفران بلا حساب

تطلق غربان الحروف السود

تحثو أوجه القراء بالتراب

وتكشف قصيدة(سيرة ذاتية لسارق النار)(١٧٢) عن مجمل ملامح الخواء السائد في الحياة الثقافية:

اللغة الصلعاء ، كانت تضع البيان والبديع

فوق رأسها (باروكة)

وترتدي الجناس والطباق في اروقة الملوك

وفي (محنة ابي العلاء)(١٧٣) تهيمن ازمة المثقف ، والثقافة ، في محيط الجهل المعادي ، في مجمل مقاطع القصيدة:

معرة النعمان يا حديقة الذهبْ

الصيف جاء وذهبْ

وانت تضحكين

لاهية ، بالرمل تلعبينْ

حط على شرفتك الغرابْ

وارتحل الاحبابْ

تفرقوا قبائل

وجفت الخمائل

وهاجرت مع الضحى العنادل

لم يبقَ الا الموت في الاطلال والهياكل

(ومعرة النعمان هنا ترمز الى مراكز الثقافة العربية التي تخربت{كذا} ، ودارت الدنيا من حولها ، وتحول مركز الثقل في الفكر الى الغرب ولم يبق لنا الا بعض تراثنا نلهو به ميتاً)(١٧٤) ، ولكن البياتي يجنح مرتقياً برموزه الى درجة اعلى في قصائد اخرى ، متأخرة زمنياً عن تلك ، اذ يأخذ الرمز مجالاً اكثر اتساعاً من حيث الايحاء ، واكثر قوة من حيث التأثير ،

---

(172) الاعمال: ٥٧٤.

(173) الاعمال: ٣٤٩.

(174) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: ١٤١.

ويصبح معه الخطاب اقل حدة مما كان سائداً في نتاجه السابق ، ومن ذلك ما نجده في قصيدة (العراف الاعمى)[١٧٥] اذ يتحول الشاعر الى عراف يتنبأ بما سيكون:

يرتدي الشاعر ثوب الساحر الميت يخفي وجهه تحت القناع

ويعاني في حضور الكلمات

وحشة النبذ بارض النوم والسحر والام المخاض

حبه اعمى وشحاذ لنور الكلمات ..

يتبع الشمس التي مدت وراء القبر للموتى ذراع

* * *

ج- السياسـي:

عاش العراق ، في القرن العشرين ، في وضع سياسي قلق تظهر آثاره في مفاصل الحياة كافة ، فقد اخذت (السياسة ، والاحداث السياسية مكانة مهمة من حياة العراق بحيث يمكن القول انها تمثل الوجه البارز للنشاط الفكري والثقافي والاجتماعي في العراق)[١٧٦] لذا لايبقى لاعتزال الحياة معنى ، ففي الانسان طموح ، واندفاع ، وحوله تيارات تجتذبه ، حتى يجد نفسه في لجة الصراع شاء ذلك ام أبى ، وقليلون اولئك الذين حموا انفسهم من هذا ، فخسروا الظهور ، والشهرة ، وهي الغاية ، فقد ارتبطت شهرة الشعراء بمواقفهم السياسية ، وعلو اصواتهم ، من دون النظر الدقيق في ما يقدمون من فن ، ويصدق هذا على البياتي ، فقد امضى حقبة من عمره ، ضجراً كئيباً ، معزولاً ، فما لبث حتى القى بنفسه مع من سبقه ارضاءً للطموح وحباً في الشهرة ، والظهور على غيره ، في حقبة كانت :(لليسار الماركسي) القوة ، والقبول عند الشباب المتحمس ، فاقترب منه ، وظهرت اثار ذلك في شعره سريعاً[١٧٧] ، حتى تقع ثورة ١٤تموز فيستبشر[١٧٨] بها خيراً ، لكن خيبته بالثورة تجعله يتوجه بالهجاء الشديد الى ما اوجده الواقع الجديد من رجال وافعال ، استعمل لها رموزاً تناسب أحوالها. تستخرج من بين كثير من شعره تجلت فيه الصراحة ، والبذاءة في الهجاء ، والشتم ، فضلاً عن ركاكة ، وبراءة من الفن ،فليس بشعر هو ، ولكنه نثر صحفي في احسن احواله ، وما يهم البحث من هذا سوى الكشف عن الرموز وسبل توظيفها ، تعبيراً عن الاغتراب السياسي ، ومن هذه الرموز:

المنافـق:

---

(175) الاعمال: ٤٧٠.
(176) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ دراسة نقدية: ٧٣.
(177) ظ: م.ن: ٨٥.
(178) ظ: الاعمال: ٢٤٩.

رسم البياتي صورة (المنافق) رمزاً للسياسي المتقلب ، لذا اعتمد حقيقة اختلاف الظاهر عن الباطن ، والاستعداد لأي عمل بغض النظر عن المباديء الشريفة ، ففي قصيدة (يوميات سياسي محترف)(١٧٩) يستمد البياتي ملامح الصورة الرئيسة من شخصية عرفها ، مثلما يبين ذلك في مقدمته النثرية للنص ، ليعرض هذا الانموذج من زوايا مختلفة ، اذ يرصد المقطع الاول الحركات التي تدل على صفات النفاق:

أخرج للجمهور

لسانه ، وبحلقت عيناه في السطور

واعتدل الخطيب في وقفته ومال نحو النور

وارتفعت يداه كالهراوة السوداء

فوق رؤوس الجالسين العور

ومال نحو النور

ثانية ، وهر في استعلاء

كان اللئيم يمضغ السطور

كان اللئيم ثعلباً مغرور

يقدم المقطع الثالث (المنافق) متحدثاً بضمير المتكلم ليكشف عن اسلوب عمله عبر وصيته :

أقولها من كلّ قلبي لك يا بني

إذا اردت خدمة القضية

فالعب على كل الحبال واحفظ الوصية

لكن الوصية تمثل ، في الوقت نفسه ، بدء انهيار المنافق وتابعيه:

هذا انا أضرب باليمين واليسار

أتباعي الأصفار

يا أيها المخنثون .. اوقفوا عقارب الساعات

وأوقفوا الانهار

فكل ما بنيته ينهار

أمام عيني .. يا لهذا العار

اوصيكم ان تكذبوا لكنكم يا ايها الاصفار

دستم تعاليمي ، والقيتم بها في النار

([179]) الاعمال: ١٩٩.

فقد جمع البياتي بين السياسي والاتباع في صفة النفاق ، ليجعلها في موضع هجاء ، بالكشف عن سوءاتهما جميعاً:

كنت اذا عطست قلتم زأر الضيغم في القفار

كنت ، وكان في يدي الجمهور والسلطة والدينار

فما لكم يا ايها الاصفار

تبارحون المعبد المنهار

وتتركون الثعلب المغلوب في الاطمار

سكران تحت الثلج والامطار

هذا انا اضحوكة الصغار والكبار

يجعل البياتي من (البرجوازي الصغير)[١٨٠] انموذجاً اخر للنفاق ، فيكشف عن سماته بالافعال التي تصدر عنه ، فهو:

يشرب بالمجّان والدَّين – ولايدفع – في بيروت

فان صحا ، فالشام

جارية له ، على اقدامها يبول

عشرون عاماً وهو في دفتره الاسود يستجدي

السكارى

نعمة الاصغاء

لشعره الهراء

ببسمة صفراء

وقد عمق البياتي النفاق برصد الافعال المتعارضة التي يؤديها المنافق:

رأيته يبكي على الحسين

ويطعن الحسين

في كربلاء طعنة الجبان في العينين

يقبل اليد التي تصفعه لقاء ليرتين

وقد يبدو البياتي مأخوذاً بقافيته هذه فجعل طعنة الجبان في العينين ، وهذا فعل الشجعان من الناس ففيه اقدام ومواجهة ، اما الجبان فقد يفر ، او يطعن في الظهر طعن الغادرين ، الا اذا كان المطعون ميتاً.

([180]) الاعمال: ٢٠٣.

الثعلب:

يستعين البياتي برمز آخر هو الثعلب ، لما فيه من مكر وخداع ومراوغة وهي صفات رئيسة في النفاق والمنافقين ، لذا يعزز البياتي رمز النفاق به ، فيضاف الى صورة السياسي المحترف(١٨١):

كان اللئيم ثعلباً مغرور

مثلي انا الجمهور

وددت لو سحبته من انفه المكسور

ليضحك المستمعين العور

ليخرج الحيات

من كمه ، ليطلق الصيحات

كان (...) واحداً ومات

لكنه ، يبعث في هذا اللئيم الثعلب المغرور

يبعث في نباحه المحرور

سرعان ما ينتهي الثعلب الى السقوط ، ولكن بتدخل واضح من الشاعر نفسه:

عقارب الساعات للوراء عادت

وقع المحذور

فالثعلب المغرور

يسقط تحت قدم الجمهور

الغراب:

رمز شؤم ونذير فراق ، وقد جعله البياتي ، فضلاً عن ذلك ، رمزاً للنفاق بجامع السوء بينه وبين الحرف الذي يسود صفحات الصحف المنافقة ، كما في قصيدة (الغراب)(١٨٢)

حرف غراب ظل ينعب في الجرائد

في بيوت الضائعين

ويقض في ليل المدينة مضجع الصمت الحزين

يلتفت البياتي التفاتة مهمة في قضية النفاق ، وهي ان الحرف وسيلة ، او اداة فعل ، وانما الذي يفعل ذلك به مستعملوه الذين شاؤوا ان يدرجوه في سبيل النفاق:

هم يا صديقي

---

(181) الاعمال: ١٩٩.
(182) الاعمال: ٢٨٣.

اطعموه لحومهم متطوعين

صبغوا به الجدران

ناموا حوله متثلجين

طافوا به الدنيا على اقدامهم متسولين

بنعيبه الدامي بنوا ابراج بابل

واستباحوا الكادحين

يستعيد الغراب صفته في (الموت في المنفى)[١٨٣] ليكون دليل الغربة والبين:

دقت الساعات في قلب الضباب

نبحت عبر الميدان الكلاب

وانا ادفن رأسي في الكتاب

أبدأ اسمعك الليلة عبر الف باب

أبداً تنعب في الأرض الخراب

أبداً تأكل من لحمي

وتستلقي على صدري اضطراب

ايها المستنقع الأسن ، يا صوت الغراب

قدمي غاصت بأوحالك

ياصوت الغراب

اين أمضي ، وطني ناء وكفّاك على رأسي تراب

أين امضي ، فارسي مات على ابواب بغداد سراب

يا غراب البين ، لاتنعب

فأيامي رحيل واغتراب

أخذ رمز الغراب في هذا النص امكاناً تأويلياً باكثر من اتجاه ، فالشاعر يعاني غربته مرة اخرى في موسكو ، يعيش في ازمة انكسار الحلم ، وما آل اليه الامر في بغداد ، بما عبر عنه بموت الفارس ، لذا يأتي صوت الغراب دليل نعيب وضجيج ملأ الاسماع في تلك الحقبة.

يستعمل البياتي (الببغاوات)[١٨٤] رمزاً للنفاق ، مستفيداً من صفة هذا الطائر ، ومن نمط الحوار المسرحي ، بكلام صادر عن جوقة ، او جوقات ، تتبارى في افعال تفوق بعضها دناءة:

([183]) الاعمال: ٢٩٥ والقصيدة مؤرخة في ١٩٦٠/١٢/٢٧ موسكو.

([184]) الاعمال: ٢٠٦.

الببغاوات

- نعم يا سيدي! الشمس بالمجان

تشرق من جبينك يا سلطان

- هبنا كفاف خبزنا اليومي من لدنك يا رحمن

- سنغسل الارض ، سنكنس الليالي

- سنكون خدماً خصيان

- سنمسح الأكتاف والاحذية الجرباء

- سنرقص المساء

على الحبال هاتفين لك بالدعاء:

- سنرقص النمل ، سنصطاد لك العنقاء

فنحن ذيلك الذي تهش فيه ، تقهر الاعداء

البغاوات ، نعم ، يا سيدي

لقد اهتم البياتي بالواقع السياسي العربي ، وما فيه من مظاهر تجعل الشاعر والمثقف يشعر بالانفصال ، والغربة عنه ، وقد كانت مأساة الشعب الفلسطيني تحمل وجهي الغربة ، غربة الشعب المهجر عن وطنه ، وغربة الانسان في ظرف سياسي سيء ، وقد عرض البياتي هذه المشكلة في عدة قصائد ، منها (الملجأ العشرون)[١٨٥] في محاكاة ساخرة ، فيها أسى لحياة البؤس التي فرضها الاحتلال على شعب مشرد في خيام تعبث بها الرياح من كل جانب:

مازلنا بخير

- والقمّل والموتى – يخصون الاقارب بالسلام

والذكريات الفجة الشوهاء تعبر والخيام

والريح والغد والظلام

كوجوهنا غب الرحيل

فالملجأ هو رمز الغربة والنفي الأجباري ، في حين تظهر (يافا) – المدينة الفلسطينية التي هُجّر منها اهلها – لتكون رمزاً للعودة ، والتشبث بالانتماء بوجه العدو المرموز له بالذئاب:

يافا نعود غداً اليك مع الحصاد

ومع السنونو والربيع

ومع الرفاق العائدين من المنافي والسجون

ومع الضحى والقبرات

([185]) الاعمال: ٩١.

والامهات

يتأكد هذا الرمز – (يافا)[١٨٦] – ليدل على كل الارض السليبة ، ويظهر معها يسوع المنقذ:

(يافا) يسوعك في القيود

عارٍ تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع

ولكن المنقذ المنتظر يظهر مقيداً ، تمزقه الخناجر ، وهذا يستدعي النقيض "يهوذا" رمز الغدر ليتعمق التناقض بين الرمزين ودلالتيهما.

يظهر هذا التناقض ثانية في قصيدة (الجرادة الذهبية)[١٨٧] بوسائل اخرى ، حين يورد قضية اللاجئين بطريق الرمز ، عبر ثنائية الموت والحياة:

بكى ابو العلاء

وهو يراني ميتاً حياً ، وحياً ميتاً في ساعة الميلاد

أبعث حياً بعد الف عام

في ساحة الاعدام

وفي خيام اللاجئين ومقاهي مدن العالم دون وطن او بيت

تتبعني كلاب صيد

ينصب لي الشراك بالمجان

مهرجو السلطان

وخدم الخاقان

أخفي جراحي عن عيون العور والانذال

بصيحة ابتهال

فقد اصبح اللاجيء يحيا غربته مجبراً غير مختار ، سواء في خيام اللاجئين ام في مدن العالم ، وما ذاك الا بفعل الصهيوني البغيض وقد وضعه البياتي تحت رمز (القرصان)[١٨٨] الذي يغتصب حق غيره ، ويشرده من ارضه ووطنه:

([186]) الاعمال: ١٤٠ وانظر: عبدالوهاب البياتي رائد الشعر الحديث: ١٨.
([187]) الاعمال: ٤٥٤.
([188]) الاعمال: ١٠٤.

غليونه القذر المدمّى والضباب

وكوة الحان الصغير

ورفاقه المتأمرون يثرثرون

(البحر مقبرة الضمير)

يستقطب النص مكونات البيئة التي تناسب قرصاناً تقوم حياته على الاغتصاب والقتل: الدم ، الخمر ، المومسات ، رفاقه المتآمرون ، لطخة سوداء في تاريخه ، يقابلها الضحايا: القباب ، آبار الزيوت ، شعب يموت ...

تتسع صورة القرصان لتكون رمزاً لكل الاستعمار الغربي ، او سبباً دافعاً له حين يمتد الى مناطق واسعة:

في قلب افريقيا ، وفي الكنج المقدس والقنال

حيث الرجال السمر تحت الشمس يقتحمون اعصار المنون

ويصنعون

تاريخهم ، ويدافعون

عدو الحضارة والغد المأمول بالدم والدموع

وقد يبدو هذا مقابلاً ايجابياً ، لكنه لايترك اثراً في الطرف الأول الذي:

يظل يضحك ، والسماء ، وهؤلاء

يتساءلون ، وفي الضباب

غليونه القذر المدمى ، والرفاق العائدون يثرثرون:

(البحر مقبرة الضمير)

الليل والحان الصغير

فقد عاد النص الى نقطة انطلاقه ، وبذلك تعاد الدورة ثانية.

كان البياتي يبحث عن منقذ يعلق عليه آماله في الثورة والخلاص من حال الانفصام والغربة ، فوجد في جمال عبدالناصر بغيته ، وقد عاش في كنفه حقبة ليست يسيرة ، فوجه (اغنية من العراق الى جمال عبدالناصر)[١٨٩] جعلته مصدر الحياة للعراقيين:

ياواهب الربيع للقفار

ومنزل الأمطار في قريتنا الخضراء

وهو كذلك ، بل يزيد ، بالنسبة للعرب جميعاً في راي البياتي:

يا صانع السلام والرجال

([189]) الاعمال: ١٣٩. وانظر: الرؤيا في شعر البياتي: ٣٧٨- ٣٧٩.

يا جمال

وواهب العروبة الضياء

ومنزل الامطار في الصحراء

حياتنا الجرداء ...

وبعد حين يوجه البياتي رسالة اخرى(الى عبدالناصر الانسان)[١٩٠] فيها امال معلقة على الزمن المستقبل ، فيكثر فيها الفعل المضارع وسين الاستقبال:

أيا جيل الهزيمة .. هذه الثورة

ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة

وتنزع عنكم القشرة

وتفتح في قفار حياتكم زهرة

وتنبت ، أيها الجوف الصغار ، براسكم فكرة

سيغسل برقها هذي الوجوه وهذه النظرة

ستصبح هذه الحسرة

جسوراً وقنابل

يتمادى البياتي في آماله مع عبدالناصر فيرفعه درجات فوق درجات:

فهذا المارد الثائر الانسان

يزحزح صخرة التاريخ ، يوقد شمعة في الليل للانسان

لكن عبدالناصر يموت ولا يحقق أياً من آمال البياتي ، فيرثيه بإخناتون[١٩١] رمزاً ، محضراً معه الطقوس الدينية القديمة التي يقدمها المصريون لألهتهم ، ويستعيض عن مصر بمدينة مصرية قديمة هي "طيبة" لترمز الى مصر كلها ، ولتجري المرثية على النمط الاسطوري:

مرتلين للإله العاشق المنفي إخناتون

شعائر السحر واغنيات حب فاجع ملعون

تمخضت اعياده فولدت نبوءة

ورمماً بلا حنوط وبلا اكفان

تهيم في العراء

تغزل ثوب النار والدخان

([190]) الاعمال: ٣٤١.
([191]) الاعمال: ٥١٥.

منبوذة تبكي على الأطلال

لكن التقاطع يحكم بين الأله وهؤلاء الذين يحاولون ان يخلفوه في اداء المهمة ، فهم ليسوا مؤهلين لادائها ، ولذلك:

لاتقبل الالهة الصلاة والقربان

والنيل لايمنحنا هباته وبركات مائه المقدس الطهور

والشمس في رحيلها تصبغ في "طيبة" ابوابها المائة

وتضع التاج على رأس اله عاشق جديد

سوف يموت قبل ان يكتمل البدر وقبل ان يفيض النيل

وقبل ان تخلع ثوب حزنها (ايزيس)

ايزيس التي (ارتبطت بتعاقب الفصول والحركة الدورية للافلاك وبالخصب والنماء ... اما الدموع التي تذرفها فانها تزيد ماء النيل الذي ما ان يفيض حتى يخصب الارض)(١٩٢) وهي (رمز لكل ما كان وما هو كائن وما سوف يكون)(١٩٣).

يستشعر البياتي غربته ، وما يشعر به من نفي زاده حدة افتقاد من علق عليه آماله ، فيرثيه على لسان المنفي باغنية فيها تمجيد مع الرثاء:

يا ايها المعبود

انت الذي يعيش في الحقيقة

ممجداً مباركاً قدوس

تصعد في طفولة النهار

وموته الفاجع في الكهولة

من افق الشرق الى الغرب على عباب بحر النور والبخور

متوجاً بزهرة اللوتس الثعبان

حياً جميلاً خالداً معبود

وعاشقاً معشوق

لقد فاض العشق بالبياتي ، فتجاوز كثيراً حدود رمزه وحقيقته.

مظاهر الاغتـراب ورمـوزه:

ظهر الشعور بالاغتراب لدى البياتي في وقت مبكر من حياته الشعرية ، ولعل التدقيق في ديوانه الاول (ملائكة وشياطين)(١٩٤) يؤكد صحة هذا الفرض ، وهو يزداد قوة ووضوحاً في

(192) الرمز الشعري عند الصوفية: ١٢٦.
(193) م.ن: ١٢٧.

اعماله الشعرية الاخرى. ولم يكن شعور البياتي بالغربة والاغتراب ، لتقليد ساذج ، وانما هو شعور ينبع من تجربة حية عاش فيها الشاعر (فلقد عانى البياتي من النفي مبكراً ، وهو يعمل في احدى المناطق النائية في العراق بعيداً عن اهله وصحبه والدور والاماكن التي ارتبطت بها ذكريات طفولته وصباه)[١٩٥] وهذا له الاثر البالغ في نفسه المجبولة على الحرية ، وقد كان رحيله الاول عن العراق فاتحة لم تغلق على قرار في مستقر حتى وافاه الاجل ، وذلك لعوامل نفسية خاصة به – فضلاً عن العوامل الموضوعية – وقد كشف البياتي عن ذلك بقوله (احياناً اشعر شعوراً غامضاً يدعوني الى الرحيل ... ليس بدافع السّفر لذاته ، بل بدافع البحث عن ينابيع الهام جديدة)[١٩٦] وهذا تعبير عن قلق يبدو اكثر وضوحاً في قوله(لا استطيع الجلوس نصف ساعة في مكان واحد الا اذا دعاني الواجب ، عندما اكون حراً اتنقل باستمرار)[١٩٧] وهو قلق تظهر آثاره في تجربته الابداعية ، فقد كانت الغربة ، وتجربتها القاسية ، من اهم ملامح شعره (اذ لم يحقق تكامل تجربته الشعرية الا باغترابه)[١٩٨] وحياة النفي والمنفى ، وهي من الكلمات كثيرة الدوران في معجمه الشعري ، فتجربته هي تجربة المنفى الذي يظهر بوجوه مختلفة ، في الرفض والتمرد والثورة ، على الواقع الذي عده احد وجوه النفي والغربة[١٩٩] (الموضوعية ، او الذاتية ، أي ان الشاعر مغترب بعض الاحيان في نفسه ، بل هو منفي في نفسه)[٢٠٠] فهو يعاني انواعاً من النفي ، وليس النفي الى الخارج الا واحداً منها (فكانت غربته وليدة النفي المركب: الاول وهو النفي الوجودي ، والثاني والثالث هما النفي الوطني ، والنفي الطبقي ، ويندمجان في نفي واحد)[٢٠١] من حيث الشعور الناتج من المعاناة القاسية ، فقد ظل يشعر بالغربة والوحدة (في هذا العالم الغريب ، بل من المحتم عليه ان يظل غريباً عنه ، وحيداً وسط جموعه السادرة في حياة اقرب ما تكون الى الموت)[٢٠٢] هي حياة مجتمعه ، وقد كان البياتي من اكثر الشعراء العرب احساساً ، وتعبيراً عن معاناته تلك ، ومعاناة الاخرين[٢٠٣] (وربما لم يشعر شاعر عربي معاصر

([194]) ظ: المنفى والملكوت في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٠ وانظر الاعمال: ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٦٠ ، ٦٩.

([195])ظ: المنفى والملكوت في شعر عبدالوهاب البياتي: ٢٧.

([196]) مجلة الاقلام ع١١، ١٢ ، ١٩٨٧: ٢٢١.

([197]) م.ن: ٢٢٢.

([198]) المنفى والملكوت في شعر عبدالوهاب البياتي: ٩.

([199]) المنفى والملكوت في شعر عبدالوهاب البياتي: ١١.

([200]) الشعر العربي الحديث وروح العصر: ٦٨.

([201]) الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ٨٦، تجربتي الشعرية: ٢٢.

([202]) الرحيل الى مدن الحلم دراسة ومختارات من شعر عبدالوهاب البياتي: ٤٨، ظ: شعرنا الحديث الى اين؟: ٢٠١- ٢٤٣.

([203]) ظ: ويكون التجاوز: ١١٣.

بالغربة كما شعر بها البياتي)[٢٠٤] فقد عاش في النفي والغربة حتى اعتقد (ان الشاعر مسافر دائماً ، وان غربته وسفره لاينتهيان)[٢٠٥] فكان لابد من التغلب على مشاعر الغربة والانفصال ، باقامة انماط من الاتصال عبر المنافي والحدود ، هو ما يظهر في شعره واضحاً ، فحيثما وجد انفصال ، وجد اتصال ازاءه يحاول ان يتغلب عليه ، فهما طرفا ثنائية جدلية اوجدت رموزها المعبرة عنها في شعره ، فتبدأ صريحة من غير رمز ، ثم تميل الى استعمال الرمز ، فترتقي به فنياً ، وقدرة في التأثير ، ويمكن اجمال مظاهر الاغتراب بالاتي:

الوحـــدة:

ظهر لدى البياتي شعور قوي بالوحدة ، وقد اختلط ، مبكراً ، بالعبث واللاجدوى ، ليكون جزءاً من شعور عام لديه فرضته الظروف المحيطة به ، وقد (زاد احساس الشاعر بالوحدة انه ظل يذرع العالم جيئة وذهاباً دونما كلال ، فهو اكثر شعرائنا سفراً وارتحالاً ، وكلما واصل السفر تعمق احساسه بالوحدة)[٢٠٦] وقد عبر عنها صراحة في قصيدة (عشاق في المنفى)[٢٠٧]:

- انا الوحيد

كقطرة المطر العقيم

- وهؤلاء

- مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار

وهو ينظر الى الوجود كله بهذا الاحساس ، وبهذه الرؤية ، بالتكرار ، والايغال في التشبيه:

وانا وانت وهؤلاء

كالعنزة الجرباء ، افردها القطيع

لا تستطيع ...

ثم يتضاعف لديه هذا الاحساس باقترانه (بالوحشة)[٢٠٨]:

وحدي؟ بلا موعد اصـيح: يا انتِ

تغمرني وحشـة والليـل لـم يأتِ

([204]) الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ٢٠٢.

([205]) مجلة الاقلام ع١١- ١٢ ، ١٩٧٨: ٢٢٤.

([206]) الرحيل الى مدن الحلم دراسة ومختارات من شعر عبدالوهاب البياتي: ٤٨.

([207]) الاعمال: ١١٠، ظ: ٢٥٧.

([208]) الاعمال: ١١٤.

يوظف البياتي الرمز للتعبير عن الوحدة في قصيدة (اغنية الى شعبي)[٢٠٩] ، والرمز هو (الصليب) بما يتضمن من دلالة على التضحية ، والقصيدة تبرز صورة المضحي وحيداً يدافع عن شعبه ، فتمتزج صورته بصورة السيد المسيح مضحياً وفادياً:

أنا هنا ، وحدي ، على الصليب

يأكل لحمي قاطعوا الطريق والمسوخ والضباع

يا صانع اللهيب

يا شعبي الحبيب

انا هنا ، وحدي ، على الصليب

يقف المضحي وحده ، وبين يديه صور قاطعي الطريق والمسوخ والضباع دلّت على تصوره لاعدائه ، وهم كثر ، فينمو معنى التضحية كلما كثر الاعداء واشتدت شراستهم.

يزداد هذا الرمز وضوحاً في (مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف)[٢١٠] في التعبير عن الشعور بالوحدة والحيرة ، وفي نداء يسوع:

تركتني يسوع في منتصف الطريق

. . . .

تركتني منفرداً وحيد

أنزف في محارق الجليد

دماً

أموت

أرقب البريد

قد تبدو الجملة الاخيرة ، بفعلها المضارع ، مفتاح امل يقف بوجه الدم والموت ، لكن الحسم يأتي سريعاً ، في المقطع الختامي الذي يشيع اليأس والحزن الذي ارتبط بما حول النص[٢١١]:

قطارنا الأخير في الغسق

أعول واحترق

([209]) الاعمال: ١٤٧.

([210]) الاعمال: ٣٠٥.

([211]) القصيدة مؤرخة في ١٩٦١/٥/١٩.

يأخذ التعبير عن الوحدة ، فيما بعد ، بعداً ترميزياً جديداً ، يتعمق بتوظيف النسق الاسطوري الذي يظهر في قصيدة (هبوط اورفيوس)[٢١٢] فيعود التمازج بين الوحدة والوحشة ، سبباً ونتيجة ، بعلاقة جدلية كان للتضاد اثر كبير في اثراء الدلالة:

- نزفت كل جراحاتك حتى الموت في فجر السلالات وفي

عصر الجليد

فلماذا انت في الكهف وحيد

ترسم الثور الخرافي على الجدران بالنار وتلتف باسمال الشريد

حاملاً خصلة شعر الشمس تبكيها وتبكي المستحيل

حالماً عبر الليالي بالرحيل

تبدو مظاهر التضاد واضحة في الافعال التي تتجه من الذات الى الذات نفسها ، فرمز القوة والانطلاق (الثور الخرافي) مقيد من جهتين في آن واحد: السؤال قبل الفعل ترسم: لماذا انت في الكهف وحيد، الذي يعني تحقق وقوع الوحدة، وما بعد السؤال: تلتف باسمال الشريد ، ويتكرر هذا في العلاقة الاخرى المناظرة وهي مكونة من الشمس والليالي ، فالشمس تقترن بالمستحيل ، وتقف الليالي عائقاً يمنع عبور الحلم ، ويتعزز بالجناس المحرف او المعكوس في اسمي الفاعل: حاملاً وحالماً ، وهو ما يستمر على مدى القصيدة ليفضي اخيراً الى تجديد الشعور بالوحشة: آه ما اوحش ليلاتي على اسوار آشور مع الموت واوراق الخريف ، لقد تجنب البياتي في توظيفه لهذه الاسطورة الالتزام بسياقها السردي ، فابعد ما يمكن ان يترك ذلك من اثر سلبي ، وقد اخضع الاسطورة نفسها الى رؤية النص وما فيه من اداء ، وهو ما يكاد يجري في قصيدة (في العراء)[٢١٣] التي توظف نسقاً اسطورياً اخر بطريقة مشابهة ، وهو سيزيف وصخرته تعبيراً عن الشعور بالوحدة في العذاب:

... ها انت وحيد ، مملوء بالغربة في هذا

العالم تخرج ليلاً من باب الفجر تبحث عمن في النوم رأيت

تحاول ان تجتاز الأفق وحيداً ، بكوابيس نهار مات تعود ، لتبدأ من

حيث بدأت ، لترفع هذه الصخرة نحو القمة ، في كل صباح

فحين يتزاحم في هذه الرقعة الضيقة ، كل من الشعري والسردي ، ينحسر السردي مكتفياً بجزء دال (الصخرة) يلخص روح الاسطورة بملمح منها ، مؤثر ، يستدعيه النص ، لانه من اكثر اجزائها افادة في تعضيد الدلالة ، ولتكسب التعبير عن الوحدة بعداً جديداً بضم فكرة

([212]) الاعمال: ٤٧١.

([213]) الاعمال: ٦٣٢.

العذاب الازلي اليها ، العذاب المحكوم به على الانسان في الوجود ، ليقود دلالياً ، الى جعل الوحدة حكماً مفروضاً على جنس بني الانسان ، ظاهراً في افراده ، لذا يمكن ان يظهر سيزيف خاسراً في (الى البيركامو)[٢١٤]:

... فالاغلال

ادمتك يا سيزيف

يا فارس عصر ادرك الزلزال

تعال ، انت متعب ، تعال!

فسيزيف الذي له ارتباط بالبيركامو ، له ارتباط ايضاً بحياة البياتي ، فهو من رموزه المبكرة ، وهو يقول عنه: (فالذين عنوا صخرة سيزيف بالذات شاع في مفاهيمهم التشاؤم والعبث واللاجدوى والمجانية ، وانا ضد ذلك ، اذ أنني أضع بديلاً لكل هذا مفهوم الثورة ، فبالثورة يتم رد الانسان على صخرة سيزيف)[٢١٥] غير ان شعر البياتي لايشير الى هذا ، وشعوره بالوحدة يزداد بمرور الزمن حتى ليبلغ اليأس في قصيدة (سأبوح بحبك للريح والاشجار)[٢١٦]:

تقبع في غرفتك الان وحيداً ، تنهال التذكارات ، فهاهي ذي

الدنيا ، جسد امرأة يتأوه تحتك ، مغمضة عينيها ، يسقط ثلج

اسود فوق الخدين ، فتبكي في صمت

النجدة! انسان يحترق الان وحيداً في

غرفته ، يتشبث بالحبر وبالاوراق

ولقد كان البياتي يحاول تخفيف شعوره بالوحدة بالتمسك بالامل ، واختلاق غاية يسعى اليها ، كما يظهر في قصيدة (الرحيل الأول)[٢١٧]:

والليل يمضي والنهار

وانا: انا وحدي أجوب

عرض البحار مع الغروب

ودليل مركبي الطروب

عينان خضراوان ، آلهة الربيع

من عالم الموتى تطل عليّ من افق الدموع

---

(214) الاعمال: ٢٩٧. وهو اديب فرنسي معروف ولدفي ١٩١٤ وتوفي في عام ١٩٦٠ ، الف اعمالا ادبية كثيرة في القصة والرواية والمسرح ابرزها الغريب والطاعون يغلب عليها الشعور بالعبث واللاجدوى ، نال جائزة نوبل للاداب ، مات في حادث سيارة في وقت مبكر من حياته الفنية الزاخرة . ظ: البير كامو :١٣-٤٥ .

(215) الموقف الشعري الى اين؟: ٣٢.

(216) الاعمال: ٦٢٤.

(217) الاعمال: ١١٧.

لكن هذا السعي خاب بتقادم الزمان ، وتزايد الهموم على الشاعر ، وقد صاحب شعوره بالوحدة شعور بالضياع ، كان واضحاً في شعره المبكر في صورة الافّاق او الجّواب ، وظل هذا الشعور ملازماً له ، ليظهر في رموز اخرى ومنها بعض ملامح (السندباد) يوظفها ليدل بها على وجه من وجوه الضياع في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[٢١٨]:

قلت لكم أعود

لكني أحترقت في الموانيء البعيدة

أصابني الدوار ، زلت قدمي

سقطت في المصيدة

اوسمتي ، شارة حبي سرقت

وكانت القصيدة

اسلحتي الوحيدة

يتسم (الضياع) بافتراق بين الأمير الفارس والحبيبة التي قد تكون رمزاً للثورة او الحرية في قصيدة (الأمير السعيد)[٢١٩]:

... وادرك الصباح ، شهرزاد

فسكتت وعاد

اليّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع

وانت في حديقتي تسير

يا سيدي الأمير!

منفرداً سعيد

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء

تجري القصيدة على نسق (الليالي) لتكشف عن معاناة الطرف الآخر:

يا فارس الضباب

عرّج على قصري في السحاب

إني هنا ، وحيدة ، في الباب

فقد شمل الضياع طرفي العلاقة لعسر اللقاء بينهما ، ولكن تتداخل الاصوات في المقطع الثاني ليدل على ان الضياع يعم الاطراف كلها ، ومنها صوت الشاعر – الراوي الذي ينهي

([218]) الاعمال: ٣٥٨.

([219]) الاعمال: ١٤٤.

الحكاية بوعد بحكاية جديدة عن الصياد والعنقاء ليحدث تناظراً ظاهر الدلالة على رمزي الأمير والحسناء:

حكايتي ، يا ايها الصغار

تمت ، وفي ليلتنا المقبلة القمراء

اروي لكم حكاية اخرى عن الصياد والعنقاء

فقد حملت نهاية الحكاية امكان التأويل الايجابي ممثلاً بالليلة القمراء ، والسلبي ممثلاً بالعنقاء ،برغم مافيها من امكان الانبعاث والحياة ، وربما دل ذلك كله على حيرة وشك بالمستقبل.

المطـــاردة:

تسلم الوحدة ، والضياع الى احداث قلق واضطراب في النفس يوجد وهماً برقيب ، او مطارد ، وتزداد قوة هذا الوهم كلما ازداد الواقع سوءاً ، وقد كانت قصائد البياتي تصوره مطارداً من منفى الى منفى[٢٢٠] ، فاستعمل البياتي المطاردة رمزاً ، فضلاً عن رموز اخرى تؤدي الفعل نفسه ، ومن ذلك (الكلاب) وهي من الرموز التي كثر تكرارها سواء باسمها الصريح ، ام ببعض صفاتها ومتعلقاتها ، مثل: النباح ، النابحون ، او تأتي موصوفة ، او مضافة ، مثل كلاب الصيد او كلاب الجحيم وغيرها ، ومن ذلك قصيدة (الميلاد الجديد)[٢٢١] ، التي تسجل جانباً من صراع الشاعر مع اعدائه الذين رمز لهم بالكلاب:

كلاب الجحيم

تطاردني في المسير الطويل

وتنبح في العاصفة

أيا قمر الثلج فوق جبال العويل

ويا رحلتي الخائبة

يستبدل النص طرفي المعادلة باخرى جديدة تزيد الشقة بين الاثنين ، فيرتقي ضمير المتكلم الى مستوى اله ، ويدنو الثاني الى عاصفة تطارده:

إله يرود مراعي السماء

إله تطارده العاصفة

تلقّع بالسحب النازفة

وكان رحيل

([220]) ظ: الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ٩٧.

([221]) الاعمال: ٣٢١.

وكان عويل

وكان مسير طويل

الى الجلجله

وللتسلط و الانتظار صورة يضطلع الحيوان بجزء كبير في بنائها الرمزي ، ضمن رمز كبير هو (الليل):

فما اطول الليل ما اطوله

رأيت النسور تموت انتظاراً

رأيت الاله على المقصلة

رأيت الديوك على المزبلة

ديوك الصباح

وصاحت وصاح

غراب وكان رحيل

وكان عويل

وكان مسير

فهو يقدم صورة سكونية عمادها (الانتظار) فالاله الذي اسند اليه الفعل يرود ، في المقطع السابق ، معلق هنا على المقصلة ، وقد اماته الانتظار، برغم كونه القوة التي ينسب اليها النشاط والحركة والحياة ، فقد خيم الليل على ارجاء الصورة وليس شيء يتحرك ، وانما الكل في (الانتظار) الاله ، الذي يحرك الاشياء ، والنسور ، وهي القوة الكبيرة التي تتلو الاله في النص ، والديوك وهي رمز الصباح والحركة والنشاط تقف على المزبلة ، ليبرز الغراب ، نذير شؤم بالرحيل وما يتبعه من عويل ومسير طويل ، لكن البناء الذي قدم هذه الصورة لم يكن من القوة والاتقان الذي يؤهله لتقديم التعبير المناسب ، فقد أخُل به انسياق الشاعر مع رغبته في استقصاء القافية وهو ما جعله يطيل نصه بالتكرار لحرف او كلمة اوكلمات ..

يستعمل البياتي (الارنب) رمزاً للطريد الذي تنهشه الكلاب،ففي قصيدة(طردية)[٢٢٢] تحدث المطاردة بين الكلاب ، ومعها الصياد ، والارنب المذعور، ضحية:

الارنب المذعور عبر الغسق الغارق في الضباب

تنهشه الكلاب

بكم تبيع ، ايها الصياد!

شهادة الميلاد

([222]) الاعمال: ٣٧٨.

كاترين ، وهي تلد الحياة

ماتت ، وهذا الارنب المذعور

يصبغ في دمائه مخالب الكلاب والاعشاب

ادت المطاردة الى موت الارنب ، وهو مايبدو نصراً للشر ، تظهر آثاره سريعاً:

أهكذا ينتحب العشاق؟

ويغرق النهار في البحيرة الكبيرة؟

وترحل الطيور

والارنب المذعور

يموت تحت قدم الصياد

مخضباً بدمه الأوراد

لقد اقترن الدم بالاعشاب ، ثم بالاوراد ، ليصبح رمزاً للحياة.

اما الطريد في (هكذا تكلم زرادشت)[٢٢٣] فهو حامل المباديء الذي يرفض الزيف:

وها انت طريد

حاملاً ناري الى عصر جديد

رافضاً كل الشعارات ومصلوباً على بوابة الرفض

وملعوناً وحيد

تقتفي خطوك من منفى الى منفى عيون المخبرين

ولايكتفي (الطريد) بالرفض ، اذ ينتقل الى الثورة:

تشعل النيران ، هذا زمن فيه يموت المؤمنون

في المتاريس وفي الحانات والصمت واعماق السجون

فينتهي الى موت تختلف اساليبه للرافضين ، او الثائرين الذين اجتمعوا تحت لفظ (المؤمنون) فالمتاريس للمناضل ، والحانات للبائس المستسلم ، والصمت لمن شاء الاعتزال خوفاً ، واعماق السجون لمن قارع ، وهذا هو الاتجاه الاول ، اما الاتجاه الثاني فهو اساليب القهر والموت التي تمارسها السلطات المستبدة.

وتتلبس صورة الطريد في(عين الشمس)(١) الغزالة ، وما ترمز اليه:

أهدى اليَّ بعد ان كاشفني غزالة

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدن الاعماق

فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود

---

[223] الاعمال: ٤٨٠.

فالغزالة يمكن ان ترمز الى المعرفة الحاصلة بالمكاشفة ، فهي حين سلخت لم تمت ، وان حاول النص ان يوحي بموتها ، فقد ظهرت في موضع آخر بمظهر جديد:

فسلخوها قبل ان تذبح او تموت

وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود

وها انا أشده فتورق الأشجار ..

ان الاغراب الذين طاردوا الغزالة ، انما طاردوا الذات الناطقة في النص ، ليحصل اتحاد بين الغزالة – الرمز. وضمير المتكلم في المعاناة:

طاردني امواتها واغلقوا عليّ باب القبر

وحاصروا دمشق

واوغروا عليّ صدر صاحب الجلالة

من بعد ان كاشفني وذبحوا الغزالة

تحول الاغراب الى أموات ، وقد طاردوا ضمير المتكلم ليتحول الرمز الى دلالة جديدة اكثر فاعلية ، ذلك بأن رمز (الاغراب) برغم ما يوحيه من دلالة سلبية فانه يضمر الحياة لهؤلاء ، وقد سلبهم التحول الى اموات ، الحياة وابدلهم موتاً رمزياً لان افعالهم انما هي افعال اموات في دلالتها الاخيرة.

يظهر "المطارد" بكسر الراء في(سفر الفقر والثورة)[٢٢٤] مقترناً بضمير الغائب اذ تجمع صفاته في النص على تسميته ، وبذلك يكتسب وصفاً عاماً يمكن ان ينطبق على اكثر من موصوف لتزداد قوة الدلالة بتزايد امكان التأويل:

يطاردني بلا رحمة

يسد عليّ بالظلمة

شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة

يطل عليّ من كأسي

ويستلقي على الكرسي

وحين يحصل الالتفات من ضمير الغيبة الى ضمير المخاطب في:

تحث خطاك في إثري

تطاردني الى داري

أهذا انت يا جاري؟

([224]) الاعمال: ٣٥٨.

لاتحدد دلالة الرمز ، فربما استعمل (جاري) استعمالاً مجازيا، ويعزز هذا الفرض اضطراد الخطاب باتجاه آخر:

تطاردني

تعلقني

على شباك مستشفى

من منفى الى منفى

فقد اتسعت دلالة الكلمة باتساع قوة الافعال المسندة اليها ، وهذا ما يعطي الترميز ابعاداً دلالية جديدة ، لاتحصر تحت كلمة واحدة يمكن ان تضيق مجال الدلالة ، فقد صرح في المقطع الاول بأسم المطارد وهو الفقر:

أهذا الحجر الصامت من قبري

أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري

اهذا انت يا فقري

بلا وجه ، بلا وطن

أهذا انت يا زمني؟

فما صنعه الفقر لم يقتصر على مجال محدد ، انما اتسع ليشمل الحياة كلها ، وبذلك يكون فعل المطارد قاسياً في الوقع والنتيجة ، وهذا ما يسوغ للنص الامتداد ، والتنوع في الافعال المسندة الى الفقر ، فيتجاوز طابعه المعنوي ، ليشمل العناصر التي خلقته وركزت وجوده في المجتمع وتحكمه فيه.

اما الوجه الاخر للمطاردة فهو ما يظهر به ضمير المتكلم مطارداً من اجل الظفر بمطارد يتجلى بصور متغايرة: حلماً هارباً ، او محبوبة مستحيلة ، او ما سواها مما يستحق بذل الجهد ، او لايستحق (كذكريات الطفولة)[٢٢٥]

ونطارد القطط الهزيلة في الازقة بالحجار

وان كانت القطط جزءاً من تلك الذكريات ، فانه في النص ، انما يطارد الذكريات نفسها ، او يطارد المرأة المستحيل في (أولد واحترق لحبي)[٢٢٦]

... أصرخ لارا فتجيب الريح

المذعورة لارا ، اعدو خلف الريح وخلف قطارات الليل

واسأل عاملة المقهى ...

([225]) الاعمال: ١١٥.

([226]) الاعمال: ٥٩٦.

ومادامت (لارا) حلماً هارباً لايمكن الامساك به ، فانها تقود الضمير الناطق في النص خلف شبحها لتتسع به رحلة البحث والمطاردة عبر الواقع والحلم ، ولتتسع بمقابل ذلك ، الدلالة الرمزية التي هي من مكونات مجال البحث والمطارة:

في لوحات اللوفر والايقونات

في احزان عيون الملكات

في سحر المعبودات

....

في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات

اسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال

فقد تنوعت رحلة البحث في كل من الزمان والمكان ، وفي كل هذا يأخذ الرمز حركته الجزئية في التعبير ضمن المنظومة الكبرى على مستوى النص.

يتسع مجال البحث في (سيرة ذاتية لسارق النار)[٢٢٧] مقترناً باللهاث ، دلالة الانهاك لطول المطاردة وجهدها النفسي والجسدي:

بحثت من حان الى حان ومن منفى الى منفى

عن الوجه الذي يحمله سارق نار الشعر

من معابد الالهة – الانسان

عن أميرة المنفى التي كنا وراء شعرها الأحمر

في مدينة الطفولة – المعابد – الاسواق نجري

لاهثين ، فنشرب الأنخاب

اما (عاشق الدب الأكبر)[٢٢٨] فمهمة بحثه اكبر من غيره ، فهو يبحث:

.. عن قارة حب طمرت

تحت نديف الثلج والعويل

منتفضاً على رصيف الشارع الأبيض في معطفه الطويل

كأن الف سنة مرت عليه وهو في داخله

محترقاً يرحل او يعود

الرحـيل:

([227]) الاعمال: ٥٧٤.
([228]) الاعمال: ٥٩٢.

تهيمن فكرة الرحيل على شعر البياتي ولها مظاهر كثيرة ، وتقترن بمسميات كثيرة ايضاً ، فكانت رموزه تتسم بالارتحال ابداً ، وهي تظفر مرة وتخفق مراراً ولكنها تتمرد على الفناء في الحالين ، وكل ذلك يبث في نصوصه حركة واسعة من صور ارتحال شتى.

يبدأ (الرحيل الأول)[٢٢٩] بقوة ايمان بالعودة الظافرة ، وقوة الأمل بالحياة فهي رحلة باتجاه الأمل المرموز اليه بالنجم السعيد:

وانا انا ، وحدي أجوبْ

عرض البحار مع الغروب

ودليل مركبي الطروب

عينان خضراوان

. . .

فغداً على الامواج ، أيماني يعود

بك أيها النجم السعيد

وحين يرمز للوطن البائس بـ (الحديقة المهجورة)[٢٣٠] فانه يختار العصافيرالجياع لتكون المعبر عن ابناء الوطن الضعفاء الذين لايستطيعون الرحيل ، لما فيها من ضعف ، فهي تحلم ولا تستطيع تحقيق حلمها هذا:

والتينة الحمقاء ، والبيت القديم

وزنابق سود عطاش

تذوي واسراب العصافير الجياع

ملوية الاعناق ، تحلم بالرحيل

لقد كانت قضية الرحيل ، من القضايا الجوهرية في شعر البياتي وفكره ، فكان لابد له من ان يجد رمزاً ثرياً يستطيع ان يحمله حقائب السفر ليجوب به بقاع الارض وبحارها ، وقد وجد في (السندباد) بعض ما يبغي ، فظهر هذا الرمز لديه مبكراً ، لكنه لم يستحوذ عليه لينميه ويوسع من توظيفه[٣] الا في مناسبات متباعدة ، لذا نجده مبثوثاً في شعره ، مرة باسمه الصريح ، ومرة متخفياً بين طيات النص تدل عليه بعض صفاته ، ففي (كلمات لا تموت)[٤] يظهرالتهيؤ للرحيل مع الاصرار عليه بقوة:

([229]) الاعمال: ١١٧.

([230]) الاعمال: ١٢٥.

(٣) ظ: كتابة الذات دراسات في وقائعية االشعر : ٦٨-٧١ .

(٤) الاعمال :٢٤٨.

كلماتي في المرفأ

تنتظر الابحار

يا قلق الاسفار

وفي (الحرف العائد)[١] يتجه الخطاب الى السندباد بضمير التملك:

يا سندبادي

كل ما اكتبه محض حروف

لكن سرعان ما يقتل هذا السندباد:

سندباد مات مقتولاً على مركب نار

وطني المنفى

ومنفاي الى الاحباب دار

يوضح مقتل السندباد ما آل اليه حال الشاعر في عام ١٩٦٠ ولذلك يطالب بالثأر:

دمنا كان المداد

اين من يأخذ ثأر السندباد

لكن السندباد الذي قتل في مقطع سابق يعود الى الظهور حياً:

ايها الريح الذي يحمل مركب

سندبادي

ايها الحرف المعذب

اينما تذهب أذهب

فقد اقترن بالحرف وفيه دلالة القدرة على التغيير.

يظهر السندباد خائباً في (قصيدتان الى ولدي علي)[٢] ليعبر عن مدى الانكسار النفسي والحزن العميق الذي يكتنف نفس الأب وهو يخاطب ولده على البعد:

غرقت جزيرتنا وما عاد الغناء

الا بكاء

والقبرات

طارت ، فيا قمري الحزين

الكنز في المجرى الدفين

(١) الاعمال: ٢٧٨. (٢) الاعمال : ٣٤٧.

في آخر البستان ، تحت الشجرة الليمون ، خبأه هناك سندباد

الا أن فعل السندباد سرعان ما تصيبه الخيبة حين تعمل اداة الاستدراك:

لكنه خاوٍ ، وها ان الرماد

والثلج والظلمات والاوراق تطمره ، وتطمر بالضباب الكائنات

اكذا نموت بهذه الارض الخراب؟

ويجف قنديل الطفولة في التراب؟

اهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟

ومنذ ان صادفت سندباد الخيبة ، تحولت كل الافعال لتسير باتجاه الموت والانطفاء ، وهو ما يؤكده المقطع الثاني الذي يجمع النفي الى الموت ، فيختفي من هذا المقطع كل أثر لسندباد:

أهكذا تمضي السنون؟

ويمزق القلب العذاب؟

ونحن من منفى الى منفى ومن باب لباب

نذوي كما تذوي الزنابق في التراب

فقراء يا قمري نموت

وقطارنا أبداً يفوت

كانت خيبة سندباد ، ثم موته ، يعني موت القدرة فيه على المغامرة والسفر فيتحول الى عبدٍ مقيد في (الحجر)[٢٣١]:

جنية البحر على الصخر تبكي: مات سندباد

وها انا أراه

بورق الجرائد الصفراء مدفوناً ولا أراه

مركبه يباع في المزاد

وسيفه يكسره الحداد

من يشتري عبداً طروباً؟ قالت الأصفاد

وقال لي الحداد

فسندباد الذي مات موته المعنوي ، بسبب من الجرائد الصفر – رمز الموت – يتحول الى عبد طروب ، وهذا يعني ان موته ، وتصفيده ، هو موت المغامرة لديه ، وهي روحه التي بها يحيا ؛ فيظهر في(ثلاثة رسوم مائية)[٢٣٢] في موضع العتاب والسؤال:

([231]) الاعمال: ٢٨٦.

([232]) الاعمال: ٤٨٧.

يا سندباد ألم تكن يا سندباد

تغزو المرافيء والقلوب مخلفاً في كل ميناء سفينك في اشتعال

فعلام اطفأت الذبال؟

ورحلت او رحلتْ ، كما ارتحل المجوس الى الجبال

وعلام كف القلب في صمت البحار عن الحوار؟

وماتت المدن البعيدة والمرافيء والنهار؟

ووجوه حوريات اعماق البحار؟

فحتى الرحيل يتحول الى هزيمة ، ليظل حاملاً سمات موته حين تجتمع في قاربه كل رذائل العصر في (الكابوس)[٢٣٣]:

وسندباد مدن الكواكب الأخرى على شواطيء الذاكرة الجديدة

يجرفه التيار

تحمله في قاربه نبوءة الرياح

ووردة ذابلة مصبوغة بالحبر والنبيذ

تكشف عن حضارة غارقة في قاع بحر اللون والايقاع

يصعد من كهوفها المهرجون وبنات الماء والطيور

وخدم الفنادق

والعاهرات والرجال الجوف

. . . .

لكي يجفوا ويموتوا في جحيم مدن الطاعون

محترقين بشموس الطين

فقارب سندباد يكشف عن كل سوءات المجتمع العربي المعاصر ، المتخلف في عصر الفضاء والتكنولوجيا ، وتظهر ملامح سندباد في (مرثية الى ناظم حكمت)[٢٣٤] و(شيء من الف ليلة)[٢٣٥] وغيرها بمستوىالتوظيف نفسه تقريبا .

وليس السندباد هو الرمز الوحيد للسفر والرحيل لدى البياتي ، فالرحيل نفسه يصبح رمزاً يدخل في سياق الترميز ليؤدي وظائف يقتضيها السياق ، فالرحيل يمكن ان يكون رمزاً للموت:

([233]) الاعمال: ٥٢١.

([234]) الاعمال: ٣١٧.

([235]) الاعمال: ٤٥١.

سيصير الماء دموعاً والموت رحيلاً في هذا المنفى[٢٣٦]

والتداخل بين الموت والرحيل ظهر مبكراً في شعر البياتي ، في (الرحيل)[٢٣٧] حين يجيء رمزاً يوظف في التعبير عن شدة التمسك بالحياة وحبها في لحظة فراقها:

يا عربات أحزان الرحيل

لاتسرعي ، فالارض في اعيادها ، لما تزل يا مركبات

جذلى يباركها بنوها القادمون

وكثير من شخصيات البياتي ورموزه ترحل باتجاهات دلالية مختلفة ، فرمزه الأثير :(عائشة) ترحل في (رؤيافي بحر البلطيق)[٢٣٨]:

أقول لماذا رحلت عائشة

تاركة للنار طعاماً هذا العبد الآبق في ازمنة القتل يجر ورائي

خيط دم ويطاردني في كل مكان.

فرحيل عائشة يفضي الى جعل الشاعر وحيداً ، مطارداً ، لانها:

... شمس الفقراء

رحلت بقطار الليل الثلجي الى شيراز

وانا نصفي ونصفي الآخر في الدار

محترقاً مجنوناً ، اتبع شارات النار

وهذا الانشطار الى نصفين ، يتطابق مع الطباق بين الشمس والليل كل بدلالته ، ومثل عائشة ، (لارا)[٢٣٩] ترحل ايضاً:

لارا رحلت

لارا انتحرت

وهو ليس رحيلاً فردياً مقتصراً على لارا – الرمز – بل هو رحيل لما تمثله ولما تتركه من أثر:

شمس حياتي غابت لايدري احد ، الحب وجود اعمى ووحيد

مامن أحد يعرف في هذا المنفى أحداً ، الكل وحيد ، قلب العالم

من حجر في هذا المنفى – الملكوت

---

(236) الاعمال: ٥٨٨.
(237) م.ن: ١٥٥.
(238) م.ن: ٦٢٧.
(239) م.ن: ٥٩٦.

فلارا تتسع لتكون رمزاً للحب والحرية ، وكل القيم النبيلة التي ينبغي ان تسود العالم ، ومادام هذا الرمز قد انحسر فان العالم يتحول الى منفى.

ويأخذ الرحيل بعداً صوفياً في (صورة للسهر وردي في شبابه)[٢٤٠] اذ يكون مرحلة من مراحل الترقي الصوفي ؛ فالسهروردي لم يبلغ درجة الرحيل بعد:

... الشيب علا رأسي وانا ما

زلت صبياً لم ابدأ طوافي ورحيلي ، فاذا احترق الخيام بنار

الحب واصبح في حان الاقدار حجاباً ، فانا حول النار فراش ما

زلت أحوم وافني ليلي سكرا ...

فالسهروردي ، الذي يعبر به البياتي ، لم يزل خارج دائرة الانتماء الصوفي او المعرفي ، الذي بلغه اقرانه ومنهم الخيام.

ويصبح الرحيل سراً خطيراً يستوجب الكتمان ليحمل دلالات كثيرة: صوفية تاريخية ، نضالية:

أتأمل وجهي في المرأة

واقول له: ها نحن معاً ، فأكتم أمر رحيلي حتى لا

تنهب ، يا جاري الأضعان

ويتلبس الرحيل وجهاً تاريخياً يكشف عن زيف الماضي المتصل بالحاضر الخائب:

اعرفها تلك الشطأن ، فمنها ابحر أجدادي للصين وعادوا

مبهورين بانياب التنين ، ومنها أقلع عمال البحر لصيد اللؤلؤ في

بحر الهند وعادوا ، اكثر مما كانوا فقراء

اعرفها تلك الصحراء المائية ذات الأثداء

وهي تعري سرتها للشمس الحمراء

ولحين ان يعود الرحيل الى دلالته الصوفية تكون قد التصقت به دلالات كثيرة ، لتكشف عن الثنائية الازلية بين السلطان المستبد والثائر به ، بين الظالم والمظلوم ، ليجسد ابرز ملامح العصر:

يسقط رأسي مقطوعاً في طبق السلطان

([240]) الاعمال: ٥٢٠.وهوابو الفتوح يحيى بن حبش بن اميرك ، الملقب شهاب الدين السهروردي ولد في سهرورد من قرى زنجان سنة ٥٤٩هـ -١١٥٤م على اغلب الروايات، وفيها قضى طفولته وتلقى ثقافته الدينية ، كان كثير الطوفان في البلدان ، مال الى التصوف ، فضلا عن اتقانه الفقه والاصول ، ولكنه كان رث البزة لا يلتفت الى ما يلبسه ، ولا له احتفال بامور الدنيا قتله الملك الظاهر بن صلاح الدين الايوبي سنة ٥٨٦هـ ظ: السهروردي –حياته – مصنفاته :١٤- ٣٧ ،

وانا لم ابدأ رحلة عمري حتى الأن

فالرحيل الحقيقي لم يتح له ان يتحقق ، لانه يعني التحرر الثوري ، والتمازج الصوفي بين الثورة والثائر ، وهو ما لم تسمح به حتى الان ظروف العصر السائدة.

يأخذ الرحيل معنى شاملاً حين يتسع مداه ، بتزايد عدد القائمين به في قصيدة (الرحيل الى مدن العشق)[٢٤١] فهو يمثل: تراجعاً ،اوتقلصاً لعلاقات الحياة مرموزاً لها بـ (عين الشمس):

رحلت عين الشمس

رحلت مولاتي

فرحيل عين الشمس لن يظل مقتصراً على فاعله حسب ، بل سرعان ما يمتد أثره الى قسمات الحياة ورموزها:

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشارع والمقهى

رحل الغجري – المطر – السحب – الكلمات – الضحك

النور – النار

عادوا للوطن المنفى

فالرحيل يجري في داخل النفس ، ويصدق بحسب الرؤية الذاتية المتحكمة في النص ، لكن العودة هي تأكيد لفعل الرحيل نفسه ، فهي عودة باتجاه المنفى الذي يدخل في ثنائية تساوٍ مع الوطن بحيث يصبح الوطن امتداداً لحياة المنفى ، او هو نوع من المنفى ، ليعطي فعل الرحيل استمراراً ، وان اعطاه تغيراً في الاتجاه ولذلك يبقى الرحيل مهيمناً رئيساً ليمثل انحسار دلائل الخير والحياة أمام قوى الشر والظلام ، بغض النظر عن الاتجاهات التي سلكها:

رحلت مولاتي ، وخزامى رحلت في عصر الارهاب

لكن هذا الانحسار والتراجع ، لايعني انه سيكون خاتمة المطاف ، فما زال هناك الحب ، والتمسك به ، دليلاً على امكان النشور من جديد:

يسائلني العراف عن نار بابل

وما خبأت في باطن الغيب بابل

وكان على اقدامها النجم ساجداً

وكان على الاسوار حبي يقاتل

فصليت للنيران في عرصاتها

([241]) الاعمال: ٥٤٠.

وقال مغني الحب ما انا قائل

فعلامات امكان الحياة في المستقبل تتراصف في المقطع الاخير من النص لتفتح باب الأمل: العراف ، نار بابل ، باطن الغيب ، حبي يقاتل ، صليت للنيران ، وقال مغني الحب ما انا قائل ، لكن هذه الخاتمة السعيدة تغيب عن نص آخر هو (احمل موتي وارحل)[٢٤٢] فالرحيل يأخذ معنى شاملاً لكل الاشياء:

لارا رحلت بعد رحيلي

ضاعت في زحمة هذا العالم

في غابات البحر الاسود والاورال

عادت للارض المسحورة تذرعها

في قداس رحيل الامطار

و"خزامى "نذرت للبحر ضفائرها

ولنجم الميلاد

وانا حطمت حياتي

في كل منافي العالم

بحثاً عن لارا وخزامى

وعبدت النار

الا ان بضع كلمات ، هي المقطع السادس من النص ، تعلن الاقرار بوقوع الرحيل من دون النص على مغزاه:

برحيلي رحلت كل الاشياء

غير اننا ندرك ان رحيل الشاعر هو رحيل بحث ، وجري خلف الامل الموعود ، ولذلك لايمكن ان نحمل هذا المقطع على المعنى السلبي للرحيل السائد في النص الذي يتعلق بمفردات هذا الامل ، فرحيل هذا المقطع متعلق بالشاعر نفسه ، ولذلك هو رحيل تقص ، وبحثٍ ، واستمرار ، وليس رحيل يأس او فرار.

تأخذ الرحلة الى الداخل عند البياتي مدى ترميزيا واسعا، فهي تعبر عن انكسار في مواجهة الاخر ، المتسلط ، وتمثل استمداداً من حصانة النفس ورصانتها:

كنت الى المنفى أساق[٢٤٣]

وانا مقيد بشعرها الاحمر

([242]) الاعمال: ٥٣٧.
([243]) الاعمال: ٥٧٨.

اعوي واعض القيد

من يرحل في نفسي ويعود؟

وفي (سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية)[٢٤٤] تكثر مظاهر الترميز لمرمز عنه هو "الثورة" الواردة تحت اسم "غزالة البحر" التي تهرب في لحظة الامساك بها ، فيظل الشاعر وحيداً ، مطالباً بالرحيل من جديد:

فارحل الى بلادها مرة

اخرى ، وبح للبحر بالحب

فيتناظر رحيلان ، يتبع احدهما الاخر ، رحيل الثورة وغيابها ، وتقلصها الى الداخل وانكماشها ، مرموزاً لها بأزمير ، ورحيل الشاعر المقترن بالموت:

رحلت أزمير في داخلها

تحمل النار الى قاع المدينة

وانا احمل مولاتي راحلاً

ويتأكد هذا الانكماش بالهرب من المواجهة ، والانطواء على الداخل:

الطفل والعاشق في وجهه الـ   آخر يرثي المدن الخائنة

يفر من جحيمها ثائراً   ممارساً طقوسه الباطنة

مدمراً حياته حالماً   بالمدن الفاضلة العاشقة

منتظراً غزالة البحر والـ   مراكب البيضاء والصاعقة

لكن الانطواء لايعني الموت ، فهاهو البيت الاخير يفتح باب انتظار الامل في المراكب البيض والصاعقة ، وها هي الحياة تنبثق في لحظة الموت:

محكوم بالاعدام أنا

مع وقف التنفيذ

عقوبتي الحياة

فبرغم الشعور المأساوي الذي يجعل الحياة عقوبة اهون منها الاعدام نفسه ، الا ان النص يضمر استمرار الحياة مشتقاً من فعل الانتظار وما يرافقه من امل وان كان بعيد التحقق.

ويظهر لدى البياتي رحيل من نوع اخر في قصيدة (الى بابلو بيكاسو) [٢٤٥]الرسام الاسباني الشهير ، حين يأتي مضافاً الى (اغنية اللون الجريح) لتتبعه بقية الافعال الواردة في

([244])الاعمال: ٥٥٣.

([245]) الاعمال: ٣٠٣.

النص ، فتؤلف مسار رحلة رمزية بدءاً من عبورها النهر ، وهو حاجز مانع ، الى الضفة الاخرى ، فتبث الحياة ، وتزيل علامات الموت والذبول:

اغنية اللون الجريح تعبر النهر

تنث من اهدابها رائحة المطر

تغمز القمر

ترقص حول نفسها

تضاجع الزهر

تريح نهديها على الوتر

تصبغ جدران مقاهي الفجر

تستولي على كآبة الحجر

ويستعمل البياتي (القطار) رمزاً للرحلة في قصيدة (مقاطع بالسمفونية الخامسة لبروكوفيف)[٢٤٦] رحلة البحث عن المنقذ ، وعن الحياة الافضل ، بعد ان استولى الزلزال والطاعون على المدينة وهي من الرموز الدالة على شيوع الفساد في بلد الشاعر:

قطارنا الاخير في الغسق

اعول واحترق

قطارنا اعول واحترق

. . .

بحثت عنك طول ليل الليل

وانتظرت

ان تمر في الطريق

تمد لي عبر المتاريس يدي صديق

فالقطار يوصل الى اليأس والحزن ، والمنقذ انكفأ في منتصف الطريق ، والانتظار يقع في زمن اليأس: ليل الليل ، مثلما كان احتراق القطار المؤكد ، في زمن (الغسق) فالصورة مظلمة من جميع جوانبها.

ويظهر القطار مقترناً بزمن الليل ايضاً وهو يعبر جسر العالم في (مرثية الى ناظم حكمت)[٢٤٧]:

كان قطار الليل في الامطار

([246])الاعمال: ٣٠٥.

([247])الاعمال: ٣١٣.

يعبر جسر العالم المنهار

يحمل لي الحرف والتفاح والازهار

وقد تبدو الرحلة هنا مستبشرة ، لكنها سرعان ما تقود الى الانتحار:

رحلتنا الى جبال الملح كانت

آه يا حبيبتي

انتحار

فقد خابت الرحلة ، وتحول الحرف والتفاح والازهار الى جبال من الملح ، ثم انتهت بالانتحار.

* * *

تدخل العودة مع الرحيل في علاقة جدلية ، فالراحل يتطلع الى العودة ، لكن هذه العودة تفقد جدواها في(اغنية الى صلاح جاهين)[٢٤٨]شاعر الزجل المصري، لثبات سوء الحال مرموزاً اليه (بالجرح القديم):

كلما عدتَ من المنفى

التقت عيناك بالجرح القديم

قبة الليل البهيم

وقناديل الطفولة

والفراشات واعراس النجوم

وطواحين الهواء

تملأ الليل بكاء

وتمتد فاعلية الجرح – رمزاً – عبر مجموعة العلاقات التي تقترن به ، لتكشف عن بؤس الواقع الذي يكون دافعاً للرحيل ، ومانعاً من العودة:

كلما عدتَ رأيت الجرح في نفس الرسوم

صيحة الديك ونيران القبيلة

ضوّأت وانطفأت فهي رماد في الأصيل

ومناديل رحيل

عبر باب المستحيل

كلما عدت رأيت الجرح في عين الدليل

انه الجرح القديم

([248]) الاعمال: ٣١٢ وانظر كذلك: المقطع رقم ٦ من قصيدة سفر الفقر والثورة ، ص٣٥٨.

أما عودة (الاسكندر المقدوني)(٢٤٩) من سفره فتتحول الى موت ، لان الموت يلف المدينة التي عاد اليها ، فيلقفه ، مثلما فعل بسائر علامات الحياة:

هاهو ذا المنتصر المهزوم

يعود من أسفاره وليس للأسفار

نهاية ، مكللاً بالغار

ومثقلاً بالحزن والشعور بالخيبة والضياع

أمام نور العالم الابيض والليل الذي يليه الف ليل

سور "بابل" الذي يليه الف سور

تتبعه النجوم

لكن كلب الموت يعوي

النفـــــي:

وهو من أهم المظاهر التي يتجلى فيها الاغتراب ، فيه يتحقق الانفصال النفسي والمكاني على السواء (وان النفي الى الخارج هو امتداد للنفي الداخلي للسجن والتشريد ، فالنفيان هما وجها المأساة الوطنية وظواهر الدمار والعذاب)(١) ، ولذلك يأخذ مساحة واسعة لدى البياتي ، شعراً وشعوراً ، وكثير من مسمياته المترادفة نجدها مبثوثة في نصوصه (فقد كان النفي المترجم الحقيقي لكل افكاره ومشاعره الوطنية الغامرة)(٢) وقد ظهر لديه الاحساس بالنفي مبكراً في قصيدة (في المنفى)(٣) فينشر الوحشة والقحط والجفاف ليقود الى ضرورة الهرب – الفرار – من هذه الارض التي تصورت بصورة المنفى:

نبقى هنا ...؟ يالدمار

عبثاً نحاول – ايها الموتى – الفرار

من مخلب الوحش العنيد

من وحشة المنفى البعيد

ان تحقق وقوع النفي كان داعياً الى التمرد ، والتفكير بطريقة ما للهرب حين يساوي البقاء معنى الدمار الناتج من قوة الشعور بالانفصال عن الواقع المحيط ، وكان الانفصال داعياً الى البحث عن وسيلة ما لاعادة الاتصال ، لذا نجد البياتي يستعمل اسلوب الرسائل في شعره وهي وسيلة تشير الى طرفي الثنائية معاً ، فبرغم كونها طريقة نافعة في الاتصال ، فانها تكشف

---

(١) الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي : ٧٨.

(٢) م. ن :٧٢. تجربتي الشعرية : ٢٢-٢٣. (٣) الاعمال : ١٢٩.

في وجهها الاخر عن تحقق الانفصال ، فالقصيدة تصبح بهيأة رسالة من حيث اسلوب التعبير في الاقل ، ومن ذلك(قصيدة حب الى زوجتي)[٢٥٠]:

عيناك من منفى الى منفى تصبان الحريق

يا أخت روحي ، في عيوني ، في فضاء

صحراء حبي ، في عميق

جرحي ، الحريق

يا أخت روحي ، يا غرامي ..

وهي رسالة مفعمة بالأمل ، وقوة التحدي ، حين تتمازج صورة الزوجة بصورة الوطن ، ومثلها قصيدة: (الى ولدي علي)[٢٥١] التي تبدو كسابقتها من حيث قوة الأمل ، لكنها تفتح الباب – قبل ان تختم – لشيء من الاعتراف بأثر النفي والغربة:

الريح في المنفى تهب ، كأن شيئاً فيّ مات

ويلحقها بـ (اغنية جديدة الى ولدي علي)[٢٥٢] تجمع الأمَّ الى الابن في رسالة واحدة تعبر عن آلام النفي ، وتكشف عن أثر الشعور به:

... والسماء

تمطر في منفاي

في مدينتي

...

فانني حزين

تمطر في قلبي ، وفي مدينتي السماء

وكذلك الامر في (رسالة الى ولدي سعد)[٢٥٣] اذ يجمع الخيال الاحباب عبر الحدود ، وهي قصيدة – فضلاً عن كونها رسالة – تقوم على نمط ترنيمة الاطفال لكي تناسب (الولد الاصغر) ومثلها قصيدة (صيحات الفقراء)[٢٥٤] الموجهة الى ولده ، وان كانت مفعمة بالامل ، فان الاعتراف بالوحشة يظهر من بين عبارات الامل:

ما اوحش ليلات

([250]) الاعمال: ١٥٠.

([251]) م.ن: ١٥٧.

([252]) م.ن: ١٧٨.

([253]) الاعمال: ١٨٢.

([254]) م.ن: ١٨٨.

علماً ان اسلوب الرسائل عند البياتي استعمل بافاضة ، فهناك قصائد كثيرة وردت على وفق هذا الاسلوب منها بحسب صفحاتها في الاعمال: اغنية الى بغداد: ٢٣٨، قيس: ٢٣٩، عناق: ٢٣٩، الموت في المنفى: ٢٩٥، وغيرها تلامس هذا الاسلوب من وجهات مختلفة.

والدك المعدم

في أعلى السلّم

في وهج العتمة

في القمة

والقمة ، دليل انفراد وتوحد.

ان مستوى الترميز ، او توظيف الرمز ، يبدو سطحياً ، ان لم يكن ، معدوماً ، احياناً ، وهذا امر مرتبط بطبيعة المرحلة التي كان يجتازها البياتي من عمره الشعري التي تقوم على الواقعية ، او التصريح ، لكنه سرعان ما يغادر الى مرحلة البدء بتوظيف الرمز ليرتقي بالتعبير عن التجربة باداء فني ، ويظهر ذلك ، في (الالهة والمنفى)[٢٥٥] اذ توحي (الالهة) بالروح الثورية التي نفيت عن اداء مهمتها ، فهي منفية عن امكان اداء فعلها ، ولذلك يجري الحوار بين ضميرين: المتكلم ، الذي ضحى بكل شيء ، وفقد كل شيء ، من دون جدوى ، لضعف في فعل ضمير المخاطب المؤنث (انتِ) الدال على الآلهة:

... وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء

وامتطيت القمر الاسود مهراً

عبر صحراء ، غنائي

وصنعت الشعر من آلام اهلي الفقراء

ثم ماذا؟

هذه انتِ حزينة

تمضغين الثلج والاوراق في ليل المدينة

تلعنين الموت بالجهر وسراً تعشقينه

تلعقين الدم من قلبي

وتبكين حزينة

ثم ماذا؟

فالحوار الناتج من التقابل بين الضميرين يظهر خصائص كل منهما ، الاول: مضح ، والثاني خاذل ، منافق.

ويأتي رمز (الفارس) ليزيد من قوة التعبير عن روح التخاذل ، فقد جاء الفارس ميتاً في لحظة التوهج الثوري (وهج الظهيرة):

فارسك الميت في وهج الظهيرة

([255]) الاعمال: ١٩١.

ويتأكد الموت بالخطاب المباشر باسلوب النداء:

انتِ يا ناسجة الاكفان في وهج الظهيرة

فارسي مات على دين الملايين الفقيرة

مات في ارض غريبة

فقد حدث الموت في وهج الظهيرة (مرتين) وهو ما يؤكد دلالة موت الثورة في النص ويصبح المنفى مساوياً للموت في (هبوط اورفيوس)[٢٥٦] اذ يتخذ المنفى منحى اسطورياً بدلالة جديدة حين يتحد باورفيوس[٢٥٧]:

ولماذا انت في المنفى مع الموت واوراق الخريف

ترتدي اسمالهم ، تبعث في كل العصور

باحثاً في كومة القش عن الابرة محموماً طريد

تاجك الشوك ، ونعلاك الجليد

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

فدلالة المنفى هنا تتسع لتكون منفى كونياً ذا امتداد عميق في التاريخ السحيق ، يتواصل الى الانسان الحاضر بالمستحيل المعجز فضلاً عن اليأس الذي يرافقه:

- عبثاً تمسك خيط النور في كل العصور

باحثاً في كوم القش عن الابرة ، محموماً ، طريد

ويتسع المنفى ليشمل القيم الفاضلة عبر الحضارات حين يهيمن الموت عليها:

عبثاً تصرخ فالعالم في الاشياء والاحجار واللحم يموت

والصبا والفراشات وبيت العنكبوت

والحضارات تموت

ولا يقتصر الامر على النفي وحده ، وانما تضاف اليه هموم ثقيلة ، هي هموم الكينونة والوجود الانساني الذي يحال دون تحقيقه ، ويصبح النفي رمزاً له:

نبتت لي أجنحة

وانا احمل من منفى الى منفى تعاويذ الملوك السحرة

([256]) الاعمال: ٤٧١.

([257]) اورفيوس الذي تقول الخرافة عنه انه فتى برسيفونا زوجة الاله بلوتو بعزفه ، كما تقول انه بنى مدينة سيبا ، واخضع الوحش واثار انتباه اسياد الاوليمب بسحر ايقاعه: انظر: الاساطير دراسة حضارية مقاربة: ١٤٣.
واليه تنسب الديانة الاورفية التي تقوم على الايمان بالعدالة الالهية والطهارة ، وسندت صقلية وايطاليا الجنوبية . انظر: المصدر نفسه: ٢٢٠.

وزهور المقبرة

. . .

وتمزقت وناديت بأسم الكلمة

باحثاً عن وجهك الحلو الصغير

في عصور القتل والارهاب والسحر وموت الالهة

وتمنيتك في موتي وفي بعثي وقبلت قبور الأولياء

وتراب العاشق الاعظم في اعياد موت الفقراء

لكن كل هذه الجهود تذهب سدى ، فيبزغ اليأس ثانية:

... لكن السماء

مطرت بعد صلاتي الالف ثلجاً ودماء

ودمى عمياء من طين واشباح نساء

لم يرينَ الفجر في قلبي ولا الليل على وجهي بكاء

ان النفي هنا يمتد ليكشف عن مجمل السوء السائد في مفاصل الحياة ، متمثلاً بعصور القتل والارهاب والسحر وموت الالهة ، ويمتد الى خيبة الامل التي يظهرها المقطع اللاحق ، فالصلاة لاتجدي ، حين ترمز الى توسل سبل الخير اذ تجازى بالثلج رمز العقم ، والدماء رمز القتل ، والاشباح التي تؤثر التبعية والطاعة العمياء فكأنها الدمى ، وحتى النساء التي ترمز الى الحب تفقد القدرة على اكتشاف الحب ، فالمقطع يقوم على التحول الى الاتجاه السلبي ، المظلم:

المطر ← ثلج + دماء

الرجال ← دمى عمياء

النساء ← اشباح

الفجر ← ليل + بكاء

وهذا ما يفضي اخيراً الى حسم النتيجة بتغليب الوجه السلبي للحياة ونفي الوجه الايجابي في (مرثية الى اخناتون)[258] اذ يقف اخناتون في صراع مع اله جديد يناقضه تماماً ، وتسير معاني النفي في عدة اتجاهات بحسب الشخصيات التي تظهرها ، فالعاشق المنفي هو اخناتون في تطلعه الى الشمس ، وهو يحمل – فضلاً عن النفي – سمتين اخريين هما: الاله والعاشق:

مرتلين للاله العاشق المنفي اخناتون

شعائر السحر واغنيات حب فاجع ملعون

تمخضت اعياده فولدت نبوءه

([258]) الاعمال: ٥١٥.

ويقابله: الرمم التي تهيم في العراء منبوذة ، فهي تستشعر النفي من قبل الالهة التي ترفضها ، وتنبذها ، فلا تقبل منها صلاة ، او قربان ، وتمنع عنها الهبات والبركات:

ورمماً بلا حنوط وبلا اكفان

تهيم في العراء

تغزل ثوب النار والدخان

منبوذة تبكي على الاطلال

بسبب الجريمة

لاتقبل الالهة الصلاة والقربان

والنيل لايمنحها هباته وبركات مائه المقدس الطهور

والطرف الثالث: هو الملك الاعمى ذو الرؤية الصائبة:

... وكان الملك الاعمى على عصاه في المنفى يدب

في صحارى الغرب

يلمح من منفاه نار الرب

وطرقاً اخرى الى مدينة الشمس والى اطلالها تقود

فهيمنة النفي هنا تؤكد وقوع نوع من الانفصال بين الشخصيات الواردة في النص ومجموع القيم الايجابية الغائبة.

ويصبح المنفى حلقة الوصل الرابطة لمجمل الافعال ، وحركات الشخصية في قصيدة (المعبودة)[٢٥٩] فتوحد بين الوطن والمنفى:

انتظرتك عشرين عاماً في المنفى دون جدوى

حتى وجدتك في الوطن

ايتها المعبودة ، ايتها الحمامة المقدسة

انت منفاي ووطني

وتتأكد فكرة: الوطن – المفنى عندما تتحد العودة بالقيد:

مقيداً بالنار والسلاسل

اعود للمنفى والطيور والقوافل

لكن العودة تتخذ صيغة احتفالية:

عشقتك في المنفى وانت صبية

وكان هوانا في الجوانح يكبر

([259]) الاعمال: ٥٤٥.

فلما التقينا بعد نأي وغربة

رجعنا الى ارض الطفولة نبحر

كأنا ولدنا من جديد بكوكب

هو الوطن الموعود او هو أبعد

ان العودة تربط الحب بالوطن ، وبذلك يتنحى المنفى ، فالمكان الذي يحيا فيه الحب هو الوطن وليس المنفى:

لقد عدت الى الوطن

لكي احبك

فالتوحد بين الوطن والمنفى هو حصيلة الشعور في ارض النفي ويرافقه غياب الحب ، وحضور صورة الوطن ، في حين تكون العودة نفياً للمنفى ، وتقريراً للشعور بالوطن بحصول الحب.

ويمكن ان يكون النفي معادلاً للموت نفسه ، او بديلاً عنه ، ويمكن ان يكون موت شعب باجمعه مثلما تظهره قصيدة (سأبوح بحبك للاشجار)[٢٦٠] حين تتسلط سياط الارهاب:

يموت الشاعر منفياً ، او منتحراً او مجنوناً او عبداً او خداماً

في هذي البقع السوداء وفي تلك الاقفاص الذهبية حيث الشعب

المأخوذ العاري من حد الماء الى حد الماء يموت ببطء ، تحت

سياط الارهاب ، وحيداً ، معزولاً ، منبوذاً ، محروقاً قرب

الاقفاص.

فالموت يأخذ عدة مظاهر تكفلت ببيانها الاداة: (أو) يقابلها أوجه المعاناة التي يظهرها السطر الاخير.

ويقترن الموت بالنفي ، عندما يصبح (روفائيل البرتي)[٢٦١] الاديب الاسباني ، رمزاً لكل المنفيين ، والثوريين الخاسرين:

آخر طفل في المنفى يبكي (مدريد)

يغني نار الشعراء الاسبان المنفيين الموتى

لوركا – ماشادو

([260]) الاعمال: ٦٢٢.

([261]) م.ن: ٥٨٥.وهوشاعر اسباني (١٩٠٢- ١٩٩٨) بدأ حياته رساما و شاعرا ،اسس جيل ال٢٧ ذي التوجهات الادبية الحديثة ،اصدر اول مجموعاته الشعرية عام ١٩٢٤ ثم كثر نتاجه الشعري ، عارض الحرب الاهلية الاسبانية ووقف الى جانب اليسار ، اضطر ان يقضي معظم حياته منفيا في الارجنتين ثم ايطاليا حتى وفاته .

آخر عملاق في معطفه يبكي

تحت النجم القطبي

وتحت الثلج

فقد اصبح البرتي مفتاحاً للولوج الى الشعراء الاسبان: لوركا ، ماشادو:

ماشادو* في الفجر يموت مريضاً ووحيد

ثم يتسع ليشمل (العربي) الانسان والتاريخ المرتبط باسبانيا:

ورأينا العربي القادم من توليدو

جدي السابع في معطفه الجلدي يساق الى الموت او المنفى

ويزداد اتساعاً ليشمل كل بقاع الارض:

فأجابت صيحات المنفيين الاسبان

في كل بقاع الارض المحكوم بها بالموت على الانسان

وهكذا يتلون معنى النفي ليأخذ اشكالاً ومظاهر ، ووجوه شتى تكشف جميعاً عن الم ومعاناة ، ويكون النفي احد مهيمنات شعر البياتي التي تفرض انساقها ، التعبيرية المناسبة.

الغربـــــــة:

وهي من المرتكزات في شعر البياتي ، اذ رافقته منذ حقبة مبكرة من حياته ، فظل يبحث عن الوسائل النافعة في التعبير عن عمق أثرها في احساسه تجاه العالم الذي (يفتقد البكارة لانه يفتقد الاتساق ويحن الى العدل والحرية وافتقاد البكارة عنده لاينطوي على أي معنى ديني او لاهوتي ولا علاقة له بالخطايا القديمة ولكنه ناجم عن خطايا من نوع آخر ربما اكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لانها خطايا الجور الاجتماعي والسياسي والحضاري)[٢٦٢] فهي وليدة ظروف اجتماعية وسياسية اجتمعت على ايجاد نوع من الانفصال[٢٦٣]

، والتناقض الحاد بين الشاعر ومحيطه الذي ينتمي اليه ، أي غربة الظروف الموضوعية التي فرضت على الشاعر ومعه ابناء وطنه ، وهي غربة ذات وجوه كثيرة ، وهذا ما دعا البياتي للتعبير عن غربته ، استجابة فنية منه ، فبعد ان كان يصرح بمعاناته قسوة الغربة صار يميل الى تركيز الجوانب الفنية وقدرتها في الكشف عن مراده ، فقد كانت المعاناة واضحة لديه ، وهو يعتقد ان الغربة الداخلية لايمكن ان يصدق فيها الفنان اذا لم تعزز بغربة البعد عن الوطن ، وان

---

* انطونيو ماتشادو (١٨٧٥ -١٩٣٩) شاعر اسباني ولد في اشبيلية كان والده عالما في الفولكلور يهتم بدراسة الاغاني الشعبية وهو ما ترك اثره في الابن الذي قضى طفولته في مدينته حتى الثامنة عشرة حيث رحل مع الاسرة الى مدريد ، تزوج وتوفيت زوجه مبكرا وهو ما ترك اثرا كبيرا في نفسه ، هرب اثر نشوب الحرب الاهلية فمرض وتوفي وتبعته امه على الاثر . ظ : مختارات من الشاعر الاسباني انطونيو ماتشادو : ٥-١٣ .

(262) الرحيل الى مدن الحلم دراسة ومختارات من شعر عبدالوهاب البياتي: ٦٥.

(263) ظ: روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة: ١٢٣- ١٢٤.

المعاناة الروحية لاتكون سابقة للتجربة انما نتيجة لها ، ولكي لاتكون الغربة زائفة ، فينبغي ان تظل مرتبطة بجذورها الاجتماعية والسياسية والفلسفية[٢٦٤] وبذلك يكشف البياتي عن الترابط العميق بين شعور الغربة الذي يكتنف الانسان والظروف الخارجية التي تخلق هذا الشعور وتعمل على تقوية جذوره وامتداده ، ويزيد البياتي الامر وضوحاً حين يميز غربة الفنان العربي عن سواه (فغربة العربي الاصيل غربة تختلف عن غربة الفنان الاوربي الذي يعيش في اكناف حضارة متطورة يسودها العقل والعلم والتكنولوجيا ، ان غربة الفنان العربي ناتجة عن التخلف والفقر والظلم الاجتماعي والكوني)[٢٦٥] الذي يسم الواقع العربي عامة.

وبالرغم من ان البياتي عانى البعد عن الوطن طويلاً ، ظل على اتصال مستمر مع وطنه ، مهما كثرت المنافي وتغايرت وجوهها (فوطنه موجود بداخله ، على مستوى الواقع والتاريخ والاسطورة والحلم والمستقبل ، موجود على نحو اعمق بكثير مما قد يتحقق لمن لم يفارقوا وطنهم لحظة واحدة)[٢٦٦] فقد هيأت الغربة لشعر البياتي ، برغم قسوتها ، امكان حمل وجهي ثنائية الانفصال / الاتصال ، اذ كان الشعور بها هو اعلان لغياب الرضا ، او القناعة بالحال التي يعيشها الانسان ، حال التناقض في الوعي[٢٦٧] الذي يؤدي الى صراع ذي طبيعة درامية (وتستلزم الدرامية استدعاء الشخصيات التراثية لممارسة الاسقاط السياسي والاجتماعي .. واستدعاء الشخصيات التراثية حينما يمتد الى نهايته يشمل استدعاء الشخصيات الاسطورية ، او الاسطورة نفسها)[٢٦٨] وقد حقق البياتي الامرين معاً ، فمرة يستحضر الشخصيات التراثية ، او المعاصرة ليكسبها ابعاداً جديدة ، حين يعيد خلقها وفقاً لحاجات بناء القصيدة ، ومرة يستحضر الاسطورة نفسها ، مقدماً اياها بصياغة جديدة تتفق مع الحاجة التي دعته اليها ، ومن ابرز الشخصيات التراثية التي وظفها البياتي في التعبير عن الغربة ، ابو الطيب المتنبي الذي عانى قسوة الاغتراب[٢٦٩] في حياته ، وذلك في قصيدة (موت المتنبي)[٢٧٠] التي اختلفت اراء الدارسين في النظر اليها من حيث تقنية بنائها ، فقد رأى بعضهم انها (تتأرجح {كذا} بين ان تكون سرداً لصراع المتنبي – الشاعر – مع السلطة او دخولاً تحت جلد الشخصية ورؤية عالمنا نحن من

---

(264) ظ: الموقف الشعري الى اين؟: ٣١. مجلة الاقلام ع١١- ١٢.
(265) الموقف الشعري الى اين؟: ٣١.
(266) المنفى والملكوت في شعر عبدالوهاب البياتي: ٨، وانظر: روح العصر دراسات في الشعر والمسرح والقصة: ١٤٠.
(267) ظ: الاغتراب في الفن: ١٥٦.
(268) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين: ١٧ وانظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر: ٥٧- ٦٢.
(269) ظ: المتنبي بين البطولة والاغتراب: ٣٣- ٦٩.
(270) الاعمال: ٣٢٥.

خلف قناعها)[٢٧١] واهتم اخرون بصفة السرد ونفي صفة القناع فهي (قصيدة غلب عليها الاسلوب القصصي ، فلم يلبس البياتي قناع المتنبي ولكنه صور حياته بطريقة درامية وتأثرية)[٢٧٢] وهناك من نفى الصفة القصصية واثبت صفة (الدرامية)[٢٧٣] معتقداً ان البياتي (لم يقدم لنا قصة حياة فاجعة ، وانما مجموعة من اللوحات المتداخلة التي تشكل في النهاية صورة انطباعية عامة للحدث)[٢٧٤] وهو لذلك يتخذها منطلقاً للتمييز بين توظيف الشخصية التراثية وقصيدة القناع[٢٧٥].

لكن البياتي كان قد حسم[٢٧٦] الامر حين نفى عنها صفة القناع ، وعدها سرداً لبعض المفاصل المهمة من حياة المتنبي وهو في غربته ، في زمانه البائس ذاك ، ولذلك لم تتقيد القصيدة برمزها المركزي ، المتنبي وحده فهي (تشتمل على عدد من الرموز الجزئية ذات الدلالات الثانوية المناقضة ، او المضادة ، التي تسهم كلها في اغناء الرمز الكبير وتنمية مغزاه النهائي)[٢٧٧] وصولاً الى تجسيد التجربة ، والتعبير عن الفكرة الرئيسة التي يريد بناءها فنياً.

قدم البياتي شخصية المتنبي تحت عنوان (موت المتنبي) ليعلن قبل البدء عن النتيجة التي سيؤول اليها الصراع في محصلته ، بعدّه الصراع الذي (ينتهي بموت الفنان الفاجع لايعني ، هنا ، ان دوره قد انتهى على مدى التاريخ ، ولكن يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ)[٢٧٨] فالموت الذي قضى على المتنبي هو فعل ينتمي من حيث المصدر الى اعدائه ، وهو رمز لما يمارسونه تجاه الرمز النقيض – الشاعر الحر – وهذا يعني ان الوضع منقلب رأساً على عقب ، فالموت الذي ينبغي ان يتجه – منطقياً – الى اعداء المتنبي اتجه الى المتنبي نفسه ، وهذا انقلاب يمتد الى القيم الحضارية والاخلاقية ، فيصبح الشاعر الحر ، وهو ركن رئيس في منظومة هذه القيم ، مطارداً ، او سجيناً ، فيعيش في غربة مركبة:

الشاعر الغارق في الاحزان والأغلال

يعود من غربته ممزقاً جريح

ماذا تقول الريح؟

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

([271]) الرحيل الى مدن الحلم: ٥٤.
([272]) تجارب في الادب والنقد: ١٤٤.
([273]) ظ: دير الملاك: ١٠٧.
([274]) م.ن: ١٠٨.
([275]) م.ن: ١٠٨.
([276]) ظ: تجربتي الشعرية: ٣٦- ٣٧.
([277]) في حداثة النص الشعري: ٧٠.
([278]) ظ: تجربتي الشعرية: ٣٧.

والساسة واللصوص والتجار والانذال

يمرغون القمر الاخضر في الاوحال

ويسفحون المال

تحت نعل جارية

ترقص وهي عارية

وحولهم مهرج الخليفة

يمعن في نكاته السخيفة

فقد اصبح (القمر الاخضر) محاصراً على مستوى بناء النص بكل هذه الرموز السلبية ولكنها جميعاً تنتمي الى مرجعية الانقلاب التي تحكم النص وتجد فيها مسوغها حيث:

كافور كان سيد الخليقة

والشمس والحقيقة

وتحت هيمنة مرجعية الانقلاب ، يُستلب (الفخر) الذي عرف به المتنبي ، وينقلب موضوع الفخر نفسه ، فيصبح السيئات التي اقترفها أعداء الشاعر بحقه:

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها الضياء

أغمدت في اشعاره سيفي

وافسدت مريديه ، وضللت به الرواه

جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه

وتؤكد (المرثية) هيمنة الانقلاب حين تعرض صورة الواقع الفاسد ، بجزئيات مكبرة ، هي رموز دالة ، وان كانت جزئية في النص:

ضفادع من كل فج أقبلت تؤبن الفقيد

ضفادع تشرب خمراً

تأكل الثريد

تقيء شعراً

انه الطوفان يا قصائد الشهيد

تطايري ومرّغي عمائم العبيد

وجبهة الخليفة العربيد

تمثل البيئة الفاسدة التي فرض على المتنبي ان يعيش فيها ، وجهاً آخر من وجوه الانقلاب:

سفينة الضباب يا طفولتي

تطفو على بحر من الدموع

تشيخ في مرفئها

تجوع

تزني على رصيفهم

تستعطف الخليفة الأبله

تجتمع مكونات البيئة الفاسدة ، وانقلاب العلاقات فيها ، لتؤول الى نتيجة حتمية ضحيتها المتنبي:

فانت بحار بلا سفينة

وانت منفي بلا مدينة

صليبك الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

يبني عشه

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالماً عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة اليتيمة

وبهذا تحاول القصيدة ان ترتبط بالزمن الحاضر ، وتعين اتجاهات الرمز او شبكة الرموز عامة ، وهي تلك التي شاعت لديه سنة كتابة القصيدة في ١٩٦٣، اذ توجد نظائر معروفة الدلالة تحاول اعادة التوازن الى الوضع الناجم عن الانقلاب ، فتحتفظ للشاعر بقدرته على النبوءة بسقوط مقومات البيئة الفاسدة ، والرؤيا التي تبشر بالثورة:

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

تأكل هذي الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة

. . . . .

أرى على ابوابك الطوفان

يكتسح الساسة والتجار

أرى خيول النار

تدمر الابراج والاسوار

لكن فعل الثورة يظل محكوماً بالانتظار من دون حسم واضح ، فهو محبوس في مجال النبوءة من دون امكان الانتقال الى الشق العملي ، مترجحاً بين الكفتين: في الزمن الحاضر الذي يتجه الترميز نحوه ، ممثلاً بالمقطع الاخير المعنون بـ "الشاعر بعد الف سنة" وفيه معاناة الشاعر:

وهو على اسوار بغداد وفي اسواقها يحوم

والمسقبل الذي يغلب عليه الياس ، من دون ان يستطيع اعادة التوازن الى حال الانقلاب الذي يظل مهيمناً حتى النهاية ، برغم النبوءات التي تظل امنياتٍ حسب ، وفعلاً مؤجلاً.

يوظف البياتي رمزاً اخر من رموز التراث العربي هو الشاعر "ابو فراس الحمداني" في قصيدة بعنوان (روميات ابي فراس)[٢٧٩] وهو عنوان يحيل الى مفصل مهم من حياة ابي فراس وهو "الأسر" لذا يتوقع من النص ان يكون كاشفاً عن هذه المعاناة وآلامها. لكن البياتي يعمد الى ابتداع شيء مغاير ، فيقصي من مجال عمله امر المعاناة ، ليتحول بالأسر الى مفهوم جديد ، ويحول بازاء ذلك ، المطلب الرئيس للأسر ، وهو الحرية ، الى معنى جديد كذلك.

قسم البياتي قصيدته هذه على عشرة مقاطع ، يبدأ مقطعها الاول:

جنية كانت على شطآن بحر الروم

تبكي وكنت راقداً محموم

على رمال الشط عند مغرب النجوم

تنتظر البحارة الموتى وتستلقي على الصخور

تمدّ للنوارس الضفيرة

تكتب فوق الرمل ما أقول

عانقتها وهي على شطآن بحر الروم

عارية تعوم

فأنطفأ الليل وصاح البوم

الجنية ترمز الى الحرية ، او الثورة ، وينتهي المقطع الى الانتظار ، باستحضار رمز السيد المسيح:

([279]) الاعمال: ٤٤٥.

ايتها العرافة

لاتكتبي فوق رمال الشط ما أقول

فسيد الآلام في المغارة

ينتظر البشارة

فسيد الآلام ، وهو المضحي ، الفادي ، المنقذ ، يتعطل فعله ويتحول الى انتظار ويقلب المقطع الثاني الانتظار الى يأس:

لم يُقبل الفارس من دمشق

ولم يضيء وجه المغني البرق

ليحل الموت محل الانتظار في المقطع الثالث ، مؤكداً المعنى الجديد الذي تحول اليه:

عانيت موت الروح

في هذه الأرض التي يهدر في جبالها

رعد عقيم وتجوع الريح

ويصلب المسيح

فموت الروح يقابله موت الارض ، وصلب المسيح يعني موته (مجازاً) ثم يعمق النص معنى الموت بالتكرار في المقطعين الرابع والسابع:

كتبت فوق الصخر

اسمك ، يا حبيبتي ، وفوق موج البحر

فمحت الرياح ما كتبت

وها أنا في الاسر

فقد جاء الأسر وجهاً من وجوه الموت الذي يتجه الى الجنية في المقطع الخامس:

هاهو ذا في مغرب النجوم

يحمل حفنتين من تراب قبرها

وهو يعني حصول اتجاه جديد للموت الى الطرف الاخر "الجنية" وتبدو اداة الترجي مترجحة بين احتمالي الموت والولادة:

لعلها تولد او تموت

لكنها سرعان ما تحسم باتجاه الموت ايضاً في المقطع السادس ليفضي الموت الى النتيجة نفسها وهي الأسر ، توكيداً منه لذلك:

يا امرأة تموت في الولادة

تاركة وليدها في الأسر

لن تبعثي

فسيد الآلام

طوى جناحيه على جراحه ونام

لقد حصل تحول آخر في النص من الموت الى اليأس ، وهو ما يؤكده المقطع السابع ولذلك يمكن رصد التحولات الحاصلة لحد الان على النحو الاتي:

انتظار ← موت ← يأس

مقطع(١) مقطع (٣) مقطع (٦)

فالموت ، ووجهه الاخر (اليأس) يبدو مسيطراً علىشيء من النص ، ولاسيما المقطعان الثامن والتاسع ، لكن المقطع التاسع يفتح طريقاً للجنية لتأتي باسم جديد هو (الاميرة) لتساعد في الانبعاث ، عندما يهيء ذلك بوصية فيها اداة الترجي:

لعل ، خيل الفتح ، يا أميرتي ، على ضياء الصبح

تمسح عار الجرح

يظهر المقطع العاشر عجز الافعال الدنيوية ، المادية ، عنما تصبح الحرية ، وهي المطلب الرئيس للنص ، محصلة عبر المعجزة :

ناعورة تبكي على الفرات

ايقظني انينها في ليلة المعراج

رأيتني حراً على الأمواج

أمشي وكان في يدي السراج

وزهرة تطفو على المياه

أمام باب الله

فالمعراج ، والمشي على الأمواج ، افعال معجزة ، خارقة ، لم تتسن للبشر الاعتياديين لذا يمكن ان تخرج من دلالتها الوضعية الى دلالة جديدة هي الثورة في ابعادها الانسانية والاخلاقية كلها حاملة سمات التوحد الصوفي بين الثائر والثورة:

وزهرة تطفو على المياه

امام باب الله

فقد انتهت القصيدة الى غاية هي الوصول الى الله ، وبذلك تكشف عن درجات التحول الذي اصاب المفاهيم ، فالأسر والانتظار والموت واليأس ، اكتسبت معاني جديدة تجمعها محصلة هي ان (روميات ابي فراس) تقدم غربة اخرى مغايرة لمفهوم غربة الأسر الحقيقي ، هي غربة اعاقةعن تحقيق حلمه في الكينونة الحق ، والتحقق الوجودي السليم.

أثر الاغتراب:

لايقتصر الاغتراب على المشاعر التي تكتنف النفس الانسانية التي تتأثر بالعوامل الذاتية والموضوعية انما يمتد الى نتاج العملية الابداعية التي تمتثل له ، وتحمل علاماته المميزة لكيان النص في شكله ومضمونه ، فمن حيث المضمون يعمل الاغتراب على تثبيت حضوره (فيصيب مضمون الفن ، او روح العملية الابداعية ، فيغير قانونها ، ويخلق لها معايير جديدة لاتتمشى مع المكان او الموطن الذي نبعت منه ، وهو بذلك ليس حالة عابرة حسب ، وانما انعطافة تغير ملامح الفن ، وتستبدل – تدريجاً – عناصر اصالته التي تمنحه المعنى والوجود ، ومن ذلك يأتي التعبير المغترب)[٢٨٠] الذي يتناسب مع مستوى الانفعال الصادر عنه.

وقد ازدادت مظاهر الاغتراب وضوحاً وتأثيراً بتفاقم الظروف الداعية له ، التي عمقت من حدة الشعور به ، فزادته تعقيداً (وكان لهذا الشعور أثره الواضح على{كذا} الفنون والاداب في القرن العشرين)[٢٨١] الذي ينتمي اليه البياتي ، وهو احد ممثليه ، اذ يحتوي شعره دلائل الاغتراب ليكوّن منها معجماً خاصاً يفيض بالفاظ: الوحدة والنفي والغربة والبعد والنأي والرحيل والسفر وما سواها ، وكذلك يحتوي شعره كل ما يعبر عن الألم والمعاناة الناتجة عن الاغتراب والغربة ، وقاد هذا الى ان تفيض اشعاره ايضاً بمتعلقات الرحيل والسفر كالبحر والسفن والقلوع والموانيء والحدود والمدن والبلدان ، وكل ما يجعل الاحساس بالغربة في المتلقي ليشركه معه فيها (فالغربة هنا ليست غربة الشاعر وحده ، وان كان الشاعر المثقف اكثر احساساً بها ، انها غربتنا جميعاً)[٢٨٢]. واستدعت الغربة بعض مرافقاتها التي تزيد وطأة الاحساس بها ، وتعمق معاناتها ، كالشتاء والثلوج والارصفة الخالية ، والمقاهي المقفلة والابواب المغلقة ، والقلب الذي تنهشه الوحشة ، فكما ان قصائد البياتي (تزخر بكلمات: المرافيء والمداخن والمدائن والمقاهي والبحار والسفائن والافاق الى غير ذلك مما يعبر عن ترحاله المستمر)[٢٨٣] فانها كذلك (تزدحم بمواد المتاحف والايقونات والابراج والاعمدة والهياكل واللوحات والقطارات وتزدحم بالنوارس والطيور ، وبفعل هذه المتابعة يتسلق جدران التاريخ ويصل الى الابراج ، ابراج الكنائس وابراج قصور النبلاء والقلاع الحصينة والمدن الارضية العتيدة)[٢٨٤] من اجل ان ينتظم لديه التعبير ، عبر أوفق الصيغ واعمقها دلالة ، عن معاناته وهي جزء يسير من المعاناة الجماعية التي يكتوي

([280]) الاغتراب في الفن: ١٣٢.
([281]) الاشتراكية والفن: ١٣٩.
([282]) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: ١٤١.
([283]) الرؤية الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ٩٣.
([284]) الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٩٢.

بنارها بنو الانسان فذاكرة البياتي (ليست ذاكرة شخصية في المقام الاول ، وانما هي ذاكرة ثقافية تاريخية)[٢٨٥] تتجه الى الهم العام انطلاقاً من الهم الفردي الخاص الذي يصبح جزءاً من كل.

يظهر اثر الاغتراب كذلك في الشكل الفني للعمل الابداعي ، ولا تخفى اهمية الشكل[٢٨٦] الذي يمتد ليكون تعريفاً للفن (بأنه ابداع اشكال قابلة للادراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري ، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لابد من ان يكون معبراً ، وما يعبر عنه الوجدان البشري)[٢٨٧] من ان دلالاته تنطلق من موقف يصدر الفنان عنه في اغراضه التعبيرية ، والشكل يتأثر بواقعة الاغتراب فيظهر عليه شيء منه حين يسعى الى توظيف التراث الاسطوري ، حتى (ان القصيدة تصبح لوحة اسقاطية لعناصر الاغتراب ، مؤداه بطريقة تصويرية مشحونة بدفقات العاطفة)[٢٨٨] وما الاسطورة الا وسيلة تستعمل (على انها مضمون او رمز فني لما لها من دلالات غير مباشرة ، فتحقق – بموجب ذلك – الهدف الفني المطلوب من حيث الاثارة والمتعة ، ويشترط ذلك وجود علاقة قبلية بين مدرك الفن واصل الاسطورة)[٢٨٩] لارتباط ذلك بقضية التوصيل وما يتبعها من تفاعل مشترك (فحينما يعبر الفنان بوسائل غريبة عنه ، او مستوحاة من تراث لم يبلغ عنده مرحلة التفاعل الوجداني او التأثير العاطفي يكون مفتعلاً للفن ، وليس في حالة تعبير جمالي حقيقي وهو هنا مغترب ، ليس عمن يعيش بينهم من الناس حسب ، وانما عن نفسه ايضاً)[٢٩٠] لكن هذا الامر لايمثل معضلة فنية مانعة لوجود الحاجة ، ولوجود المنفعة المتحققة (فالادب يتجه الى الاسطورة لكي يقلل من حجم التداول بالمدلول اللغوي او العقلي ليزيد من رصيده التعبيري عن طريق الصورة)[٢٩١] الكلية لمجموع العلاقات التي ينتظمها السياق السردي الذي تجري به الاسطورة في رموزها ودلالاتها ، وقد كان توظيف الاسطورة في شعر البياتي قادراً على نقل الاحساس والتعبير عنه ، مبتعداً عن الصراحة ، متخلصاً من الواقعية المسطحة ، فهو (يختلف عن الشعراء الذين استخدموا(كذا) الاساطير والرموز التاريخية والاسطورية لانه يحرص في اغلب قصائده على ان يحقق تعبيره عن ذاته من خلال الرمز ، وان يرتفع بمعاناته ومطامحه الى مستوى المعاناة والمطامح الانسانية ، وهذه الناحية من الاسباب التي ادت الى قلة اهتمام البياتي بالتفاصيل والجزئيات ذات الصلة بحياته في

([285]) مجلة الاقلام ع٨ س٢٣: ١٠٢.
([286]) ظ: قضايا في النقد الابي: ١٧.
([287]) فلسفة الفن عند سوزان لانجر: ١٢.
([288]) الرؤيا في شعر البياتي: ٨٣.
([289]) الاغتراب في الفن: ٢٦٤.
([290]) الاغتراب في الفن: ٢٦٢.
([291]) مختارات نقدية من الادب الغربي الحديث: ٨٧.

شعره)[٢٩٢] ، وكثيرا ما يميل الىتوظيف الاسطورة الاجنبية وهو ما ترك اثره في المتلقي ومدى استجابته ، او انفعاله بما يقرأ ، فالتراث المحلي او العربي(٣) اكبر أثراً في احداث الاثارة ، والاستجابة ، في حين يحتاج التراث الاجنبي الى بعض الوقت ، والجهد ، لكي يؤدي الغرض نفسه. وقد كان هذا من مظاهر قضية الغموض الناتجة عن ذلك ، وعلى اية حال فهو غموض مؤقت مرهون بالتوصل الى معرفة اصل الاسطورة ، او بعض دلالاتها ، لاحداث التواصل ، ومن ثم الاستجابة والتأثر.

لقد قادت هيمنة الاغتراب ، وتوظيف الاسطورة الغربية ، الى امتلاء الشكل باسماء الشخصيات والمدن والانهار لكي تجد مكاناً لها في توظيف الاسطورة في النص ، وادى ادراج البناء الاسطوري في بنية النص الى الاستفادة من البناء السردي وهو هيكل الاسطورة وقد يؤدي هذا بالنص الى ان يصبح سردياً ، لكن السياق الشعري هو الذي بجب ان يغلب في النهاية.

ولورود الاسطورة تظهر بعض الرموز الفاعلة التي تمثل شبكة من الترميز عالية القدرة في الاداء والدلالة لكي يكتمل لها الايحاء والتعبير الذي يسمح بتغذية النص بطاقات جديدة تعطيه بعداً وامتداداً في النفاذ الى الاذهان ويمنحه قدرة في الابتعاد عن الصراحة التي تحدد دلالة النص وتجمدها عند نقطة معينة ، غير ان هنالك فرقاً في طبيعة الرمز وانتمائه (فالترميز عند الشاعر في استخدام اسماء المدن والانهار والشخصيات التاريخية الحقيقية مثل المعري والخيام والحلاج اكثر حيوية ودفقاً منه في استخدام {كذا} الاساطير الاغريقية التي ترد في العديد من قصائد الشاعر التي تجعل تلك القصائد اقرب الى التركيب المصطنع الذي يوصل المعاني المقصودة ببرودة المعرفة لا بحرارة الشعر)[٢٩٣] ويمكن توكيد هذا الامر بمقارنة عابرة بين رموز البياتي الاجنبية والعربية ، ثم العراقية ، على وجه التحديد (فرمز سندباد شديد الالفة مع نفس البياتي ، تراه يدور بصور مختلفة ، وغير مقصودة احياناً في قصائده ، لان البياتي يتماهى معه بصورة واعية)[٢٩٤] وكذلك الحال عندما تتحول زوجه الى رمز غني بالدلالة فهي (رابطة عضوية تربطه ببلاده وناسه ، وليست صاحبة له تؤنس ايامه ، انها جزء من هذه البلاد ، وهي ايضاً رمز لكفاحه من اجلها)[٢٩٥] ومثل هذا نجده عندما يلجأ البياتي الى توظيف بعض الكائنات ، رموزاً في شعره (كالطيور لانها رمز للرحلة والعودة ، وهي تغذي شعور البياتي بشيء كثير مما حرمه الانسان من حرية وانطلاق ، ومن ثم ، تجده لاينسى العصافير واسراب الطيور وخصوصاً

([292]) مجلة الاقلام ع٨ س٢٣: ١٠٢.
(٣) ظ: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث : ١٣٦-١٣٧
([293]) الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٩٩.
([294]) الرؤيا في شعر البياتي: ١٢٤.
([295]) عبدالوهاب البياتي رائد الشعر الحديث: ١٢٤.

العائدة منها)[٢٩٦] لانها تمثل له الامل المتجدد بامكان العودة والقضاء على حياة المنافي والغربة والاغتراب ، فهي تجسيد حي لثنائية الانفصال / الاتصال التي تهيمن على نفس البياتي وتترك اثارها في ابداعه الشعري.

([296]) من الذي سرق النار خطرات في النقد والادب: ١٠٦.

الفصل الثاني

رموز الموت والحياة

وما بينهما

الموت صنو الحياة ، وقرينها الازلي ، وهو من المشكلات التي واجهت الانسان منذ بدء حياته ، وما تزال قائمة الى ان يبعث الاموات الى حياة اخرى. وقد اهتم الفكر الانساني بهذه المشكلة منذ قصة قابيل وهابيل ابني آدم (عليه السلام)[1] مروراً بعصور الحضارة المختلفة التي وجدت تعبيراً لها في الاساطير ، فقد كان موت أنكيدو دافعاً قوياً لصديقه جلجامش ليغامر في رحلة البحث عن عشبة الحياة ، او الخلود فيها ، لكنه عاد خائباً ليواجه مصيره المحتوم[2].

وكان لابد للانسان من ان يواجه هذه المشكلة مادام حياً ، فتنوعت استجاباته ازاءها بحسب مراحل تطوره الحضاري والفكري ، اذ لم يكن لديه في البداية (أي تمييز محدد بين الاحياء والاموات ، فكان استمرار حياة الموتى ، وعلاقتهم بالناس أمراً مسلماً به لان الموتى جزء من الحقيقة التي لاشك فيها ، حقيقة الم الانسان او توقعه او سخطه)[3] وبتطور الانسان الى

اتجاهات فكرية جديدة تحول (الى الثورة على الموت ، التي نلقاها في صورة سخط مكتوم واحساس دفين بالظلم)[4] لغياب القدرة على المواجهة او النصر في المواجهة ، وهو ما دفعه – حين لم يجد ذلك – الى البحث عن تعويض ، فظهرت فكرة "العالم الاخر"[5] حيث يحيا الانسان حياته الاخرى ، بعد الفناء في حياته الاولى ، فاما الجحيم واما النعيم.

وكانت فكرة الجحيم[6]، والنزول الى العالم السفلي[7] حيث (صنوف العذاب التي توجه للمذنب يوم الحساب وعندئذ يستوي الحال على كل المذنبين لافرق بين سيد ومسود ، ونبيل وعبد ، وغني وفقير ، الناس سواسية ويكافأون على قدر الذنوب التي ارتكبوها لان الحياة الدنيا لاتوفر مثل هذه المساواة ، فلا اقل من ان تتحقق في العالم الثاني)[8] وبمقابل ذلك ، كانت فكرة الفردوس - التي هي في ارض دلمون[1] - حيث النعيم الذي تناله الارواح الخيرة.

وكان من سعي الانسان الى بلوغ العدالة المفقودة ، ان اوقع الموت على الالهة ايضاً ، اذ وجد (ان الالهة التي لم تسعده يوماً في حياته ، لا يمكنها ان تلتفت اليه بعين العطف وترعاه بعد موته)[2] وبذلك يكون الموت قد غلب اقوى قوة في الكون وهي الالهة ، فلا تثريب على الانسان ، بعد هذا ، ان ناله الموت ، لكن هذا التهوين من شأن الموت لم يكن قادراً على ازاحة القلق الكامن في داخل نفس الانسان وشعوره.

ومن وسائل التعويض ، فكرة الخلود[3] بعد الموت لدى القدماء الذين (لم يروا الموت على انه الفناء المطلق بل كان انفصالاً مابين الجسم والروح التي كانت تلازمه في الحياة ، ولكنها تتحول عن شكل من الوجود الى شكل اخر حيث تذهب عند الدفن الى عالم خاص بالارواح)[4] وفكرة التحول قديمة عند العراقيين[5].

لقد كان تراث امم الارض غنياً بمعطيات الموت والحياة والصراع الازلي بينهما ، وقد اهتم العرب لهذا الامر ، اذ واجه العربي في عصر جاهليته مشكلة الموت والحياة[6] ، وتعاقبهما في سيرته المهددة بالفناء في اية لحظة ، وحين لم يكن من شيمة العربي ان يقر الفرار في المواجهة ، فقد كان الخيار الثاني الذي لابد منه ، وهو مواجهة الموت ، والاقدام عليه بكل جرأة. لكن ذلك لم يكن منجياً له من قوة الشعور بفداحة الخطب ، وعظيم الرزية فيه ، برغم علو جلبة الفخر عليه ، وربما كان الفخر نفسه ، تسلية للنفس المفجوعة عما اصابها ، وهذا ما ظل ينطق به التراث الضخم الذي خلفه الجاهليون[7] ، حتى اذا جاء الاسلام اعطى الموت معنى نبيلاً ، ان اقترن بجهاد في سبيل الله ، او اصلاح من شأن الدنيا والاخرة.

غير ان التسلية بحسن الجزاء لم تنف اصل المشكلة التي ظلت قائمة تتداولها فروع العلم المختلفة ، وقد كان للفلسفة حصتها من القضية ، اذ اهتمت الفلسفات القديمة والحديثة[1] على

السواء به حتى ظهر من مجّد الموت وسعى اليه ، وهم الرومانسيون خاصة ، فيما كان هيجل (يعد الموت تصالحاً للروح مع ذاتها ، برغم شعوره بمأساوية الموت ، وقد نظر الى الخلود على انه يقف شاهداً على لاتناهي الروح والقيمة المطلقة للفردية الروحية)[2].

لكن الموت ظل مصدر قلق للانسان حتى العصر[3] الحديث و يبدو انه سيظل كذلك حتى يقضي الله امره.

كان البياتي واحداً من الشعراء الذين واجهوا مشكلة الموت الازلية مثل غيره من شعراء الدنيا ، الا ان ظروف نشأته عمقت احساسه بالموت ، ومكنته من تكوين رؤية خاصة به ، ومن اهم تلك الظروف: المنطقة[4] التي ترعرع فيها طفلاً ، ثم فتى ، وهي تقع قبالة مقبرة تقرب منها مجزرة للحيوانات ، وكلاهما يعرض كل يوم ، مشاهد مختلفة للموت (فالحياة التي عاشها {كذا} هذا الطفل كانت اشبه بالموت نفسه ، او بأطلال دارسة مهجورة ، ولكنها بلا اساطير ، كنا نعاني الموت ونتنفسه ، وكانت المقبرة قبالنا ، فلا يمر يوم الا ونرى الموتى الذين يشيعون الى مثواهم الاخير ، وكنا نسير وراءهم ، نحن الصغار ، لنشاهد عملية دفنهم ، فالموت ، موت الانسان والحيوان كان امراً مألوفاً لدينا)[5] وما ان شب هذا الطفل قليلاً حتى راح يبحث عن منافذ للخلاص او السيطرة على هذا الهاجس الذي لايكاد يهدأ ، وكان من تلك المنافذ الاقتراب من الموت عبر رؤية رومانسية واضحة اكتنفت مجمل نتاجه الاول في ديوان "ملائكة وشياطين"[6] لكن اظهر تلك المنافذ محاولته اقصاء الشعور بالموت ، وتغليب التمسك بالحياة ، حتى اصبح الموت نفسه لحظة ميلاد جديد ، ليكون الموت منتج حياة جديدة ، سواء تم ذلك بالبعث والنشور ، ام بترك بذرة الحياة مغروسة في بقعة دم لتنمو من جديد (حيث الموت لاينفي الحياة ولايوازيها ، بل يخالفها في الدرجة وقوة الحساسية ، فالذي يموت لايلبث ان يبدأ رحلته من جديد ، في سفر متواصل ، مضنٍ ، محققاً ، بقوة العشق ، يقظة جديدة في عالم جديد)[1]. وهذا نظر جديد انتجه قوة التأمل الهادىء بعد زوال الصدمة الاولى التي احدثها منظر الموت (ففقدان الدهشة ازاء الموت يتيح الفرصة للتفكير الهادىء الرصين ، ومن هنا بدأ الموت الصاعق ، المدهش ، بالنسبة للاخرين يتكشف للبياتي عن شيء مغاير ، عن الميلاد ، واخذت الغلالة الميتافيزيقية الشفيفة ، والرداء القدري الجبار معاً في التمزق والسقوط ليحل محلها بناء جدلي من نوع جديد ، يبصر في رحم الموت بذرة الحياة)[2] التي تضمر امكان حياة جديدة ، وتفرز رؤية جديدة تسقط الرؤية العدمية التي قد ينطوي عليها مفهوم الموت من حيث انه نهاية الحياة المادية ، او فناؤها ، فقد (صار موت الاشياء من حوله ذا معنى ، اعمق وابعد من معنى النهاية ، وقدم بذلك مفهوماً فلسفياً للموت)[3] معتمداً في ذلك (رؤيا اشراقية ، شمولية. فالموت ليس نقيض الحياة وحسب ، بل مبدأ

من مبادئها ، ولازم لتجديدها وسيرورتها)[4] التي تظهر في رموز جديدة ، كلما افنى الزمان رموزها القديمة.

ذلك هو المظهر العام الذي تجلت به العلاقة الجدلية بين الموت والحياة في شعر البياتي في صورته العامة ، حيث الدلالات مختلفة ، وربما عبّر الرمز الواحد عن اكثر من دلالة. لكن هذا الامر قد مر بمراحل اكتسبت صفاتها بحسب مفاصل التطور الشعري والفكري ، ودرجة النضج الذي بلغها الشاعر في نموه ويمكن تلمس التباين في القراءة الاولى لديوانه ، وهذا التباين يؤذن بأن مراحل مختلفة يمر بها البياتي في هذا الشأن سيأتي البحث علىتحديدها.

يتجاذب ترجح البياتي بين الموت والحياة[5] طرفان هما: الواقع السيء الذي يحيل الى الموت ويفرز رموزه ، والايمان[6] بالثورة على هذا الواقع ، وانتصارها الحتمي الذي يعطي قوة الايمان بالحياة وانتصارها في صراعها مع قوى الموت ، لكن افول الثورة ، وانكسارها في العالم ، وفي نفس البياتي ، تبعاً لذلك ، غلّب الشعور بهيمنة الموت وسطوته ليكون رمزاً لكل القوى الشريرة التي افنت الثورات ولتكون الرموز معبرة عن ذلك الانهيار ، وزاد من حدة هذا الشعور لدى البياتي تقدم العمر به ، واقتناص الموت احباءه واصدقاءه ، فلم يجد بداً من الاستسلام ، وان ظل – كأي انسان آخر – متشبثاً بالحياة الى اخر رمق فيه ، او فيها ، لكن من دون جدوى.

رموز الموت:

الخيام[*]: يعد الاختلاف الحاد بين الخيام وعصره من اوضح سماته رمزاً ، فقد عاش الخيام في عصر[1] انحطت فيه القيم الاخلاقية والفكرية ، وتردى فيه الوضع السياسي كثيراً ، فانحسر العقل والحكمة والخير ، ليطغى نهازو الفرص فيستغلوا رعاع الناس ويسطاءهم ، لتحقيق مارب دنيا ، ومثل الخيام لايجد لفكره وحكمته مكاناً بين هؤلاء ، بل لايجد من يفهم هذه الحكمة ، فيرمى بالزندقة والمروق من الدين ، وهي تهم طالما أصابت امثاله في عصور الجهل.

وعلى هذا الاس العميق من اسس الحياة ، وما فيها من مظاهر الصراع ، بنى البياتي شخصية الخيام رمزاً في ديوانين هما: "الذي يأتي ولا يأتي" و "الموت في الحياة" وقد وضع للاول عنواناً فرعياً هو: (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولايأتي) وحدد بهذا بعض ملامح الرمز ، فكلمة (سيرة) تعني وجود منحى سردي للكشف عن الحياة الباطنية التي هي معاناة معرفية من اجل بلوغ الحق ، ثم يعطيه امتداداً في كل العصور ، ومنها العصر الحاضر الذي يعيش فيه البياتي ، وبذلك ينتقل الرمز من سياقه الزمني ليدخل في نسق يحتوي العصور كلها[2].

اما انتظار الذي يأتي ولا يأتي ، فهو معلق على ثنائية الاثبات والنفي في وقت واحد ، ليكون اجتماع الاثنين مستحيلاً في صورته المادية. وبذلك يكون انتظار الخيام مستحيلاً ، لانه ينتظر شيئاً لايمكن ان يتحقق ، ولعل في تصدير الديوان[1] بعبارة البيركامو ما يشد من ازر هذا الرأي.

اما ديوان (الموت في الحياة) فقد جعل له عنواناً فرعياً هو (الوجه الاخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم) ليكون مرادفاً لتأملات الخيام في الحياة والموت مع فارق الحقيقة والمجاز ، وقد احتوى هذا الديوان رموزاً رئيسة للموت عند البياتي ينتظمها خط واحد هو صراع الانسان مع عصره لسوء غالب على هذا العصر ، ولافرق في ذلك ان كان الانسان رمزاً تاريخياً او معاصراً ، ثائراً او شاعراً ، او فناناً ، اسطورة او حقيقة ، فكل هؤلاء يعمل بتأثير تلك المرجعية التي هي اختلافهم الحاد مع العصر[2] الذي كتب عليهم ان يعيشوا فيه ، وقد افرز هذا العصر رموزه التي تمثله ، لذا سيجري تحليل النصوص للكشف عن حدود الرموز بنوعيها بدءاً بالخيام نفسه وصراعه مع عصره ، ثم الرموز التي وظفها البياتي للتعبير عن الفكرة نفسها.

يبدأ الخيام في (الذي يأتي ولايأتي)[3] من لحظة تناقض تاريخي ، فيها الماضي المجيد[4] ، والحاضر السيء:

كان على جواده ، بسيفه البتار

يمزق الكفار

وكانت القلاع

تنهار تحت ضربات العزّل الجياع

- مولاي: لا غالب الا الله

فلتغسل السحابة

ادران هذي الارض ، هذي الغابة

ولينهض الموتى من القبور

ولتحرق الصاعقة الجسور

والجثث المنفوخة البطون

فحول رأس القيصر ، النسور

تحوم ، والامطار

تغسل جرحك الدفين ، تغسل الاشجار

تنتمي هذه الصورة البطولية ، على مستوى الخطاب والانجاز الى الماضي الذي يقيده الفعل الناقص (كان) في مفتتح النص ، وهي صورة سرعان ماتخبو في النصف الثاني من النص ، فيتحدث ضمير المتكلم عن (الاخرين) ، ثم عن النفس: ليكشف عن نمط جديد فيه الخيبة والموت:

- مولاي: قال النجم لي ، وقالت الانوار

باننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وان هذي النار

الشاهد الوحيد في محكمة الزمان

وبهذا يكون الماضي قد احتجب تماماً ليطل الحاضر وجهاً نقيضاً له. فلا يبدو غريباً بعد هذا ، ان بدأ الخيام سيرته من نقطة الجحيم والموت:

ولدتُ في جحيم نيسابور

قتلت نفسي مرتين ، ضاع مني الخيط والعصفور

بثمن الخبز ، اشتريت زنبقاً

بثمن الدواء

صنعت تاجاً منه للمدينة الفاضلة البعيدة

لأمنّا الارض التي تولد كل لحظة جديدة

فالسعي الى المدينة الفاضلة ، والولادة الجديدة ، يصيبها الخراب بتدخل "البشر":

طفولتي الشقية الحمقاء

فراشة عمياء

البشر الفانون في مدينة الحديد والاحجار

تسلقوا الاسوار

ونصبوا الشراك

تختفي المدينة الفاضلة لتظهر (نيسابور) مطية الغزاة ، لتكون ساحة موت مفتوحة:

دُقت طبول الموت في الساحات

وأعدم الاسرى وهم اموات

- لسانها الثرثار

يقطع فيه خشب التابوت

خيوط عنكبوت

تلتف حول هذه الذبابة

ايتها السحابة:

لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة

وهذه القذارة

كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور

على ظهور الصافنات وعلى اجنحة الطيور

يمتزج شعور الموت بالغربة لدى الخيام ، حين يحس انه معلق بين استحالة الموت واستحالة الحياة:

القمر الاعمى ببطن الحوت

وانت في الغربة لاتحيا ولا تموت

لكنها غربة فكرية ، وهي مفتاح لنصوص اخرى تحمل فيها الرموز القضية نفسها ، قضية اقتراب الرمز من السلاطين وما شابههم ، لتبدو ضرورة للاكتشاف:

- اصابك السهم ، فلا مفر ، ياخيام

ولتحسب الديك حماراً ، انها مشيئة الايام

- الظبي في الصحراء

وراءه تجري كلاب الصيد في المساء

والخمر في الاناء

فعبَّ ما تشاء

بقبة السماء او قدح البكاء

في حانة الاقدار

حتى تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمار

رفيقك الوحيد في رحلتك الاخيرة

يكشف النص عن مرحلة مهمة بلغها الخيام ، تضعه على مقربة من الموت الذي تتساقط رموزه من حوله:

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيام

وكبرت من حولك الغابة والاشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والاحلام

ماتت على سور الليالي ، مات "اورفيوس"

ومات في داخلك النهر الذي ارضع نيسابور

يتأكد هذا بموت اقوى رموز الحياة عند البياتي – عائشة -:

عائشة ماتت ، وها سفينة الموتى بلا شراع

تحطمت على صخورها شواطيء الضياع

لكن "عائشة" تمتلك امكان الانبعاث والحياة ، لذلك يظل ثمة امل للخيام برغم اطباق الموت عليه:

عائشة ماتت ، ولكني اراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لاتعبر السور ، ولاتنام

وهو ما يتأكد بالانتظار في (الذي يأتي ولا يأتي)

عائشة ماتت ، لكني اراها تذرع الظلام

تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام

وينتقل الخطاب الى ضمير المتكلم – الخيام – لتزداد قوة الايمان بهذا الامل:

- يأتي ولا يأتي ، اراه مقبلاً نحوي ، ولااراه

تشير لي يداه

من شاطيء الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة

من كان يبكي تحت هذا السور؟

كلاب رؤيا ساحر مسحور

تنبح في الديجور

ام ميت الجذور

في باطن الارض التي تنتظر النشور

وبعد هذه التجربة القاسية في الموت والحياة ، ومقاربة الامل الخداع ، يستطيع الخيام ان يختار نمط الموت الذي يريد:

- معجزة الانسان ان يموت واقفاً ، وعيناه الى النجوم

وانفه مرفوع

ان مات او اودت به حرائق الاعداء

وان يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وان يكون سيد المصير

لكن هذه الميتة اصبحت املاً مرتجى لايمكن تحقيقه ، اذ تظهر العودة الى جحيم نيسابور مدى وحشته وذلته ، والخراب الذي اصاب المدينة في البكائية الموجهة اليها ، وتظهر عائشة وكأنها ماتت الى الابد:

عدتُ الى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السفلي ، للبيت القديم الموحش المقرور

ابحث عن عائشة في ذلك السرداب

اتبع موتها وراء الليل والابواب

كزورق ليس به احد

تتبعني جنازة الشمس الى الابد

يترك هذا الموت اثاره العميقة في جسد الخيام وروحه ، فيحيله الى حجر من يابس الصخر ، ليس فيه من الحياة نسغ يتحرك:

من اسفل السلم ناديتك ، يا رباه

جلدي يتساقط في الظلام

شعري شاب ، طائر الشباب

يسف في الضباب

منكسر الجناح

النسغ في العروق والاوراق

يجف مثلما يجف الحبر في الدواه

الليل طال ، طالت الحياه

وبردت جدران هذا القلب يا رباه

وتموت من حوله رموز الحياة ، القديمة والجديدة ، لتعبر جميعاً عن عذاب شديد ، واحتضار عنيف قبل بلوغ لحظة الموت:

تفسخ الجديد والقديم

تعفن الماء وجفت هذه الابار

تعرّت الاشجار

ونثر الخريف فوق الغابة الرماد

وها انا احمل في نقالة الموتى ، الى مدينتي ، حجر

أمدُّ كفي مثل شحاذ الى المطر

لعل قطرة تبلّل الزجاج ، تثقب الظلام

ويؤكد صوت الراوي بضمير الغائب ، اثر الموت في الخيام ، ليظهر غيابه:

- تهرّأ الخيام

وسقطت اسنانه ، وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائسُ الاحلام

والدود فوق وجهه فار وفي الاقداح

العندليب قال لي ، وقالت الرياح

- الليل طال ، طالت الحياة

فاين يا رباه

شمسك ، تحيي الحجر الرميم

وتشعل الهشيم

يمكن ان يمثل هذا الدعاء بارقة امل اخيرة ، لكن خبرة الخيام في معاناة الموت تمكنه من تسجيل وصف دقيق له تحت رمز (الثعلب العجوز):

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الاصفر والرموز

المرتدي عباءة الليل ، وفوق رأسه طاقية الاخفاء

يفتض كل ليلة عذراء

يفترس النعاج والاطفال

يرضع ثدي هذه الشمطاء

يغدر بالعشاق

يضحك مزهواً من الاعماق

يرفس في حافره السماء

يلعب بالتيجان

نرداً مع الشيطان

يأخذ شكل هرة سوداء

تموء في الظلماء

يطارد الفراخ والاشباح

يمارس بلا شعوذةٍ ، ويضرب الضحية العمياء

بيده الثلجية الصفراء

وتزداد هذه القدرات شراسة حين يرتقي الموت على ما سواه ، فيصبح كالاله:

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد ، في مملكة الاحياء

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الاصفر والرموز

يغدر بالجلاد والضحية

*   *   *

لقد فرض الموت هيمنته على البياتي ، وعلى رمزه – الخيام – ولايعدل الموت سوى الحياة ، الطرف الثاني في الثنائية ، وقد كان للحياة حضورها الذي يختم النصوص غالباً ليجعلها مفتوحة على امل يغلب الموت ، ويغلّب الحياة ، ذلك بأن البياتي ، كان مؤمناً ، حتى ذلك الحين ، بوجوب انتصار الحياة مهما اوغل الموت فيها ، فهناك (رؤيا ثالثة)[1] اكبر من ثنائية الموت والحياة ، تبشر بحياة جديدة تولد من الصراع الازلي بينهما:

أرى البذور فتحت عيونها في باطن الارض وشقت دربها

للنور والهواء

- مولاي: هذي زهرة تبكي على عتبة هذي الدار

وهذه اخرى على الجدار

تمد للصغار

خصلتها المعطار

- ثور حراثة يشق الارض في اصرار

- البشر الفانون يولدون

من زبد البحر ومن قرارة الامواج

من وجع الارض ، ومن تكسّر الزجاج

فلتمطري ايتها السحابة

أيّان شئتِ ، فحقول النُور

امرأة تولد من اضلاع نيسابور

هذه الولادة الجديدة هي نتيجة دعوة سابقة اطلقها الخيام بقوة حين جعل: (الموتى لاينامون)[2]

- ايتها الجنية!

تناثري حطام

مع الرؤى والورق الميت والاعوام

وخضبّي بالدم هذا السور

وايقظي النهر الذي في داخلي مات ورشّي النور

في ليل نيسابور

ولتبذري البذور

في هذه الارض التي تنتظر النشور

وهذا ما تؤكده (تسع رباعيات)[1] المنظومة على طريقة الخيام في رباعياته:

الميت الحي بلا زاد ولا معاد

ينفخ في الرماد

لعل نيسابور

تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الاصفاد

يمكن ان نلحظ بسهولة ، ان البياتي قد توسع كثيراً في سيرة الخيام رمزاً ، بل انه صاغ للخيام سيرة جديدة لاترتبط مع تلك الواقعية ، الا برباط الفحوى العامة ، التي امدها بنظرته الخاصة لهذا الرمز ، وما اراده منه ليكون الوسيلة التي يثبت بها افكاره ورؤاه عن العصر الحاضر. بحمولات العصور القديمة ، ليظهر بذلك ترابط العصور وامتدادها اذ الفاعل الرئيس ليس الزمان بامتداده اللامتناهي ، انما هو الثوابت التي تتكرر فيه بثنائيات متلازمة تقوم على الصراع وهو ما يتجلى في الرموز المختلفة التي انبثقت من الخيام – الرمز الاصل – وهي تعاني المشكلات نفسها التي اسبغها البياتي على الخيام ، وهذا ما يعني من جهة اخرى ، ان البياتي قد جعل الخيام رمزاً متحركاً لينفك عن حقيقته وليرتبط بحقائق عصر البياتي ومشكلاته ، التي لاتخلو من مؤثرات عقائدية كانت مصدراً رئيساً لرؤى البياتي ، وتفكيره الذي تظهر اثاره في نتاجه ورموزه الاتية:

ـ لوركـا[*]:

يعد لوركا من الرموز التي كثر استعمالها في الشعر الحديث ولاسيما لدى الشعراء ذوي الاتجاهات اليسارية في العالم العربي ، لما يمثله هذا الشاعر القتيل من قدرات تعبيرية حين يصبح رمزاً او ضحية لهمجية قوى الشر في العالم وعنفها الدموي في دحر الثورات والقضاء على رموزها ، وهو ما يحدث أثراً نفسياً ، وشعوراً بهزيمة مأساوية لدى الشاعر العربي الذي كان يتطلع الى مثل تلك الثورات في تلك الحقبة ، فتزداد لديه خيبات الامل ، ويغلبه شعور بالانكسار والحنق (فلقد اثار قتل لوركا موجة من السخط في انحاء العالم ، وذكرى مصرعه ما تزال عالقة في الاذهان في قرن قاسٍ من الجريمة والعنف ، ونمت شهرته سريعاً ، لقد كان مجرد اسم ثم غدا رمزاً)[1]. ولم يقتصر توظيف هذا الرمز – لدى البياتي – على لوركا نفسه بل امتد الى بعض اثاره الادبية والمسرحية مثل اغاني الغجر و (عرس الدم)[*] فتأتي مضمنة في النصوص ، فقد يكون مكانه مركزياً في النص ، او يتخفى بين مضامينه احياناً.

يبدو "لوركا" في بعض الاحيان ، رمزاً عقائدياً (ايديولوجياً) اكثر منه رمزاً فنياً ، أي ان الاهتمام به يمكن ان يكون لدوافع: فكرية ، عقائدية ، احتضنتها حقبة زمنية مساعدة ، قبل ان تكون تلك الدوافع فنية خالصة ، وان كان هذا النظر لايقدح بالمستوى الفني الذي يرد فيه الرمز ان جاء هذا المستوى ضمن الشروط الفنية المقبولة ، لذا يمكن تفسير كثرة حضور هذا الرمز في عدة نصوص ، اذ يظهر واضحاً صريحاً ، او مندمجاً في مضمون النص تدل عليه بعض صفاته ، وقادت كثرة التوظيف هذه الى ان يمتد الرمز الى اكبر من حجمه الحقيقي ، وحجم الشخصية التي يمثلها ، وهو امر ان كان يبدو مقبولاً في بعض المواضع ، وعند بعض الرموز ، فانه لايبدو كذلك اذا افتقد العلاقة الاصيلة ، فقد عمد البياتي الى ادخاله في علاقة تماهٍ واندماج مع الشخصية العراقية في بعض رموزها المقدسة لدى الضمير الشعبي – في اقل تقدير – مثل: الحسين والعباس (عليهما السلام) وهو ما سيأتي بيانه في تحليل النصوص. ففي قصيدة (الى أرنست همنغواي)[1] يظهر لوركا رمزاً للموت ظلماً ويبدو وجود (همنغواي)[2] في النص شاهداً على بشاعة هذا الموت اذ ينطلق من ثنائية الموت والحياة التي كان الدم رمزها المشترك.

الموت في مدريد

والدم في الوريد

فالموت ، وقد حققته الجملة الاسمية المحذوفة الخبر للدلالة على عمومه ، يقابل رمز الحياة ، وهو الدم الذي ما زال يجري في الوريد ، تعززه جملة مناظرة اخرى:

لوركا صامت

والدم في آنية الورود

فالوريد والورود – بعلاقة الجناس الجزئي – يرمزان للحياة ، والدم رمز ينقض الموت في نهاية المقطع الاول الذي يتجه فيه الخطاب الى (همنغواي):

انت صامت ، والدم

يخضب السرير والغابات والقمم

لكن الدم يتجه الى الطرف الاخر من قوته الرمزية حين يشير الى انتشار الموت وهيمنته على مفردات الحياة: السرير والغابات والقمم.

يكشف المقطع الثاني المعنون (حافة الموت) عن توقف الحياة المؤقت ، المتأهب في الوقت نفسه ، للانفجار:

النار في الدخان

والخمرة في الجرة والوردة في البستان

والكلمات والعصافير وداء الحب والزمان

صمت البحار أقلق الربان

وما ان تغيّب سطوة الموت (لوركا) حتى تظهر اثار خلوده مرتبطاً بالوجود الانساني:

وجدته في كتب الرحالة الاسبان

كان يغني تحت رايات شعوب الارض

تحت راية الانسان

لكن المقطع الاخير ، وعنوانه (النهاية) يقدم خاتمة مأساوية تجعل الموت هو المتحكم بمصائر البشر ومنها مصير لوركا:

الموت حتف الانف

لوركا ، قال لي

وقال لي القمر

ضيعتني

ضيعك الوتر

ليفرض الموت وجوده القسري على مكونات الحياة منتهية بالاستسلام لارادة القدر:

رحلت والربيع في طريقنا

وارتحل الغجر

واحترقت خيامهم

واحترق الزهر

اغنية ينزف منها الدم

كانت

قال لي نبوءة القدر

كان يمكن ان يكون التسليم للقدر نهاية هذا النص ، لكن البياتي ينطلق به نحو عوالم اخرى حين يحضر على حين غرة الشيخ محي الدين ، ليقدم حكمة عاجزة لايستطيع ان يصرح بالكلمة الحق ، فيبدلها باسلوب النهي:

قال صديقي الشيخ محي الدين

لاتسأل عن الخبر

فالناس يمضون ولا يأتون

والسر على شفاهنا انتحر

واذا كانت الاندلس رابطاً بين الشخصتين: لوركا والشيخ محي الدين يسوغ اجتماعهما فان الشبه بينهما يبدو بعيداً من نواح اخرى ، التاريخ وسيرة كل منهما ، والميول الفكرية ، ولايبقى سوى الموت قتلاً نهاية يشتركان بها.

يبدأ (الموت في غرناطة)[1] بلوركا ليصل الى العراقيين ، وبغرناطة ، مدينة لوركا ليتجه الى العراق ، وبعد ذلك كله يتجه من الموضوع الى الذات ، كل هذا يجري في تمازج بين هذه الاطراف ، بحضور رمز عراقي "عائشة" وهي في حال الانبعاث من الموت ، لكن هذا الانبعاث يحدث بفضل تضحيات (لوركا) وموته ليكون بديلاً عنها في دخول التابوت ليتبادل النهران مجريهما:

وصاح في غرناطة

معلم الصبيان

لوركا ، يموت ، مات

اعدمه الفاشست في الليل على الفرات

ومزقوا جثته ، وسملوا العينين

لوركا بلا يدين

اصبح لوركا الاسباني بديلاً عن كل قتيل عراقي عذب حتى الموت ، فالتمثيل بالجسد. لكن هذا القتيل المقطوع اليدين وهما رمز القوة ، يمكن ان يوحي بشخصية العباس (عليه السلام) الذي قتل على الفرات مقطوع اليدين ، مفقوء العين ، متعلقاً برموز الحياة ، او ان الحياة قد تعلقت به ، حين تقدم له امل الانبعاث:

يبث نجواه الى العنقاء

والنور والتراب والهواء

وقطرات الماء

فهي عناصر الحياة الاربع التي اقرها قدماء الفلاسفة.

يكشف الخطاب عن عراقيته حين تندمج شخصية لوركا بشخصية الامام الحسين[1] (عليه السلام)

ارض تدور في الفراغ ودم يراق

ويحي على العراق

تحت سماء صبغه الحمراء

من قبل الف سنة يرتفع البكاء

حزناً على شهيد كربلاء

ولم يزل على الفرات دمه المراق

يصبغ وجه الماء والنخيل في المساء

يكشف اتجاه الرمز (لوركا) الى العراق عن مصدر الموت الذي ينال ابناءه ، فالمصدر هم "الفاشست" انفسهم الذين قتلوا لوركا ، لكن هذا امر فيه مفارقة شديدة ، فالفاشست في اسبانيا هم الملكيون اليمينيون ومن يقف وراءهم من القوى الامبريالية ، اما هنا في العراق فهم فئة يسارية معينة اساءت حكم العراق بعد تموز ١٩٥٨ وهذا ما يضعف قوة الرمز في دلالته ، ولا سيما اقترانه برموز عراقية اصيلة هي اشد قوة في الدلالة والتأثير ، واختفاء الرمز "لوركا" ليعلو صوت ضمير المتكلم حتى نهاية النص ، ليغادر الموضوع متجهاً الى الذات مع بقاء قوة الربط بين الاثنين قائمة ، بعد ان تحقق وقوع الموت على ضمير المتكلم نفسه:

من قاع نهر الموت ، يا مليكتي اصيح

من ظلمة الضريح

أمد للنهر يدي ، فتمسك السراب

يدي على التراب

يا عالماً يحكمه الذئاب

ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور

نأتي ونمضي حاملين الفقر للقبور

الصرخة الاخيرة صرخة يقين بنزول الموت ، ولا عزاء منه الا انه موت مقدس:

ها انذا اموت

في ظلمة التابوت

يأكل لحمي ثعلب المقابر

قطعتني الخناجر

من بلدٍ لبلدٍ مهاجر

على جناح طائر

- ايتها العذراء

والنور والتراب والهواء

وقطرات الماء

ها أنذا انتهيت

مقدس ، با سمك ، هذا التابوت

تبدأ قصيدة (مراثي لوركا)[1] بمقدمة فيها منطق مقلوب مهيأ بذلك لما سيأتي بحق لوركا ، او هو تسلية له عما سيناله من قسوة الموت وظلمه:

يبقر بطن الأيّل الخنزير

يموت أنكيدو على السرير

مبتئساً حزين

كما تموت دودة في الطين

ويزداد هذا المنطق قوة بالاستسلام الى حقيقة الموت المقدر:

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول

يقدم المقطع الثاني رؤيا المستقبل ، رؤيا المدينة الفاضلة التي يمكن ان تعيد التوازن الى المعادلة المختلة ، لكنها تظل رؤيا قاصرة اذ تختفي المدينة التي مات من اجلها لوركا الرمز مضحياً ، ويعود الموت ليسيطر عليها:

صحت على ابوابها الالف ولكن النعاس عقد الاجفان

واغرق المدينة المسحورة

بالدم والدخان

تمتزج هذه المدينة المسحورة بالغادة المضواع في المقطع الثالث لكن الموت يظل متربصاً بها ، ويظهر رمز جانبي هو (طيارة من ورق) سيكون له اثر في النص ، بعد ان يجيء الموت الى المدينة:

فمن هناك الاخوة الاعداء

جاؤوا على ظهر خيول الموت

واغرقوا بالدم هذا البيت

فقد وقع الموت بهذه الافعال المتلاحقة ، التي يعززها المقطع الرابع وهو يقدم (الثور الصريع والفارس) في علاقة من التناظر يدعم طرفاها بعضهما:

فمان احمران فاغران

شقائق النعمان

على سفوح جبل الخرافة

دم على صفصافة

تلك هي النتيجة التي آل اليها الصراع: دم معلق بالعبث واللاجدوى: جبل الخرافة والصفصافة وهما من رموز الخواء والعقم ، لكن الدم يذهب باتجاه اخر ، اتجاه من كانت غاية التضحية ، او التي استحقت كل تلك التضحية ، وبذلك تتوارى مفاهيم العبث واللاجدوى لتظهر الغاية النبيلة عبر خطاب لوركا لنفسه ، او لدمه:

- ايتها النافورة الحمراء

اسواق (مدريد) بلا حنّاء

فضُمّخي التي أحبها بهذه الدماء

يقدم المقطع الخامس كشفاً عن دوافع الموت البطولي او التضحية ، بانه الموت الثوري الرافض للاستسلام الذي اقدم عليه لوركا رمزاً:

غسلاً لعار الموت حتف الانف

أغمدُ حد السيف

في قلب هذا الليل

قاتل حتى الموت

من شارع لشارع

تعود (الطيارة الورقية) لتظهر في لحظة الموت لتكون شاهداً على اغتيال البراءة والطفولة:

ادركه الاوغاد

وزرعوا في جسمه الخناجر

وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء

طيارة الطفولة الخضراء

تسقط في خنادق الاعداء

وبذلك تفقد غرناطة رمزها فتكون يتيمة ، او جارية اسيرة ، فتتحد مع عائشة الاسيرة:

غرناطة اليتيمة

يبيعها النخاس

من يشتري عائشة ، من يشتري العنقاء

اميرة من بابل اسيرة

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشتري الاميرة؟

وبهذا يتجه النص الى العراق وواقعه البائس محولاً دلالات الرمز للتعبير عن معاناة مشتركة بين الشاعر ووطنه:

يا ببغاء الملك الأبله ، يا عشيقة السلطان

تسلقي حوائط المتاحف

وضاجعي الزواحف

وقامري برأس هذا الثائر

ها هو ذا محاصر من شارع لشارع

تتبعه الخناجر

وبهذا يكون البياتي قد فتح الطريق للموت ليناله مثلما ينال من لوركا.

* * *

يبدو (لوركا) في نصوص اخرى متخفياً اذ لم يذكر اسمه صراحة ، لكن بعض صفاته تدل عليه ، ففي قصيدة (خيط النور)[1] التي تقدم مثالاً للثوري ، او المخلّص يأخذ لوركا الحيز الاكبر من ملامح البطل ، فالقصيدة تبدأ به من مدريد وتنتهي به اليها.

رأيته يصارع الثيران في مدريد

يغزو قلوب الغيد

يضحك من اعماقه ، منتظراً ، وحيد

- بوابة الابد

مغلقة ، ليس هنا احد

يضحك من اعماقه ، الجسد

يلسعه ثعبان

رأيته يصارع الثيران

مضرجاً بدمه ، يصرعه قرنان

وبين البداية من مدريد والانتهاء اليها تمتد لعبة الصراع ، والدماء ، وتمتزج الحياة (المنتظرة) بالموت الماثل فعلاً ، اذ تظهر النهاية ان بدء الحياة يكون في لحظة الموت نفسها:

مناضلاً يموت في مدريد

مدرجاً بدمه وحيد

تحت قرون الثور او في ساحة الاعدام

الدم في كل مكان ساخناً يسيل

مُروّياً هامة هذا الجبل الثقيل

فساحة الاعدام هي ساحة الولادة ايضاً وبذلك يتحقق الجدل بين الموت والحياة:

رأيته يولد من مدريد

في ساحة الاعدام او في صيحة الوليد

متوجاً بالغار

تحوم حول رأسه فراشة من نار

اما في (السمفونية الغجرية)[1] تظهر بعض ملامح لوركا في صورة الغجري ، فضلاً عن ان الصورة العامة مستوحاة من اعمال لوركا نفسه ، ولاسيما في (اغاني الغجر) وبذلك يبدو لوركا من وجهين: صفاته واعماله:

مقتولاً تغطي صدره الخناجر – الزنابق – النجوم

كان الغجري شاحباً يطرد في غنائه الاشباح

كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق – العاشق – المخدوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الراجفة الضارعة

لكن الغجري يتجاوز حدود شخصية لوركا في بحثه عن الانثى ، وفي حركته داخل النص ، وما يتبع ذلك من تمدد الدلالة واتساعها ، ليؤول الى النهاية نفسها التي انتهى اليها لوركا:

مقتولاً تغطي صدره الزنابق – الخناجر – النجوم

لتجمع في هذا الرمز دلالات الموت والحياة في آن معاً بدرجات متساوية عبر رموزها: الزنابق النجوم × الخناجر.

جيـــــــفارا[*]:

ظهر جيفارا في زمن اشتد فيه الصراع بين المعسكرين الغربي – الامريكي ، والاشتراكي الشيوعي ، وقد اشتعلت الثورات في مناطق مختلفة من العالم ، وهي تحمل شعارات متقاربة يجمعها (النضال ضد الامبريالية الامريكية) فامتد اثر هذه الثورات الى الشعوب المغلوبة التي رأت فيها تحقيقاً لاحلامها في التحرر من التخلف ، وذلك عندما تلقفها الشباب الصاعد الذي كانت تحركه الافكار والخطط الماركسية ، بمختلف اتجاهاتها.

لقد اصبح جيفارا رمزاً للمناضل الثوري الذي يؤثر حياة الكفاح المسلح على السلطة ومغرياتها حين فارق رفيق نضاله فيدل كاسترو بعد نجاح الثورة الكوبية اوائل الستينيات. وانصرافه لتكوين فصائل مقاتلة في احراش بوليفيا في امريكا الجنوبية ، لكنه لم ينجح بعمله تماماً ، وهزم امام قوة عسكرية تستمد الدعم من اجهزة المخابرات الامريكية تدريباً وقيادة (وقد كسرت هذه الهزيمة الصلابة لدى كثير من الثوريين ، وبعثت من جهة ثانية اسطورة البطل المتجسد في تشي جيفارا)[1] اذ كان مقتله ايذاناً باختفاء الشخص ، وبزوغ الرمز على غير ارادة

منه ، حتى ظهر من يعتقد: (ان جيفارا قتل مرتين: مرة اولى عندما قتل على ايدي العسكريين ، ومرة ثانية بملايين الصور التي علقت بعد موته ، لان لاشيء كان يثير اشمئزازه اكثر من الرمز الذي غداه بعد موته)[2] لكنه ، وبعد ان فقد الحياة ، لم يكن يستطيع ان يوقف هذا الهياج الذي اصاب الناس حول الاسطورة الجديدة. فقد غمر حضوره الطاغي مجالات الفكر والسياسة والادب والدعاية ، وصار رمزاً للثورة المغدورة ، والتضحية ، رغماً عنه ، وصار بضاعة رائجة يتداولها الكتاب بوعي ، او بنصف وعي ، وربما من دون وعي احياناً.

كان البياتي من هؤلاء ، وقد غمر نفسه وفكره في التنظير للثورة وانتظارها فقد رأى في جيفارا: (الرمز والامل الوحيد الباقي لكادحي ومثقفي [كذا] العالم المضطهدين والمظلومين ... واول بطل نموذجي في جيلنا تخطى اسوار الحاضر المتعفن واسوار الامبريالية العالمية التي تقودها الولايات المتحدة الامريكية)[1] لكن هذا البطل (سقط في الساحة شهيداً)[2] لذلك لابد من ان يكون مادة رمزية – اسطورية خصبة ، لما يكتبه البياتي في الثورة والثوار المناضلين ، ولاسيما اولئك الذين يضحون حتى الموت الذي ينقلهم الى عالم آخر ، عالم الرمز او الاسطورة المعاصرة ، بعد ان غادروا عالم الوجود المادي الملموس الذي يحد من امتداد الخيال ، فللموت رهبة لاتملك الحياة مثلها.

تبدأ قصيدة (عن الموت والثورة)[3] المهداة الى جيفارا باثبات حركتي الموت والحياة في وقت واحد ، ليكون هذا منطلقاً للرؤية العامة للنص:

كان مغنيها على قيثاره مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوعة بدمه المسفوح

فالفراشة ، وهي رمز للروح احياناً ، قد حملت من دم الضحية علامة الحياة ، لكن الشاعر يسرع بنقل النص من بيئته الاصل الى بيئة جديدة هي العراق ، معبراً عنه بالفرات:

لاتجر يا فرات حتى اكمل النشيد

ليكون هذا مفتاحاً لنقل المعاناة ، وما يتعلق بها من امل بثورة مماثلة لتلك التي قادها جيفارا ، ويستمد هذا الامل من رصيد الانتظار في الديانتين المسيحية والاسلامية:

عدالة المسيح في التاريخ لن تقوم

موعدها القيامة

ايتها العلامة

ياقدر التاريخ والمصير للوجود

الموت في الزمان

في داخل الانسان

يأتي لبعث الجنة المفقودة

في هذه الحياة

لاتجر يا فرات حتى اكمل النشيد

فضلاً عن ذلك – تزدحم رموز تاريخية تحاول التعبير عن حال العراق: الاغريق ، التتار ، الاخوة الاعداء ، وذلك سعياً الى الثورة ، التي تكرر ورودها بالاسم الصريح مرات في النص: عدالة الثورة والمسيح ، نجم الثورة البعيد ، علامة الثورة .. وهذا ما جعل اجتماع هذه الرموز المتباعدة في دلالاتها ، وربما المتقاطعة احياناً ، كالمسيح والثورة ، غير مسوغ بدرجة فنية ، ولايمكن ان يفسر الا بالاندفاع وراء اغراء الرمز الاول – جيفارا – والاعجاب الذي يتجاوز حقيقة الانسان الواقعي ، مرتفعاً به بعيداً ليقارب المسيح ، هذا فضلاً عن الافعال العظيمة التي اسندها للثورة ورمزها:

علامة الثورة فوق السم والشرور

فهي عبور من خلال الموت

وصيحة عبر جدار الصوت

خطيئة لابد ان تغفر ، ان تعمّد الدماء

مسارها المحتوم

تناطح المجهول والمعلوم

وانكسرت صخرة هذا الجبل المشؤوم

وهي حركة افعال اكبر كثيراً مما حدث في واقع الامر من حركة جيفارا التي هي حركة مسلحة قصيرة العمر سرعان ما قضي عليها ، لذلك يبدو الرمز اكبر من حجمه ، والتوسع في توظيفه كثيراً غير مسوغ الا من باب الاعجاب الشديد ، او التبعية الفكرية ، وهو ما يكشف عنه نص آخر[1] – مع فارق زمني – مهدى الى جيفارا ايضاً ، لكنه يتحدث بلهجة خافتة ، بعد ان هدأت فورة الاعجاب ، واتاح كر السنين ، تأمل الذكرى بنظر عقلي ، فتختفي افعال الثورة الهائجة ، ويحل محلها خطاب هاديء فيه رنة يأسٍ أيقن بحلول الموت ، وبرود الثورات التي غمرها الثلج:

في زمن المنشورات السرية

في مدن الثورات المغدورة

(جيفارا) العاشق في صفحات الكتب المشبوهة

يثوي مغموراً بالثلج وبالازهار الورقيه

قالت وارتشفت فنجان القهوة في نهم

سقط الفنجان لقاع البئر المهجور

اختفى الخطاب الثوري العنيف ، وجاء الخطاب اليائس ، فالثائر مهزوم حوصرت حياته بين ملهى ومخفر بوليس ، والثورة تحولت الى بغي تتقاذفها اذرع الرجال:

رأيتكِ في روما في زمن المنشورات السرية

بين ذراعي رجل آخر تمضين الليل

بكيت ، رأني البوليس وحيداً

خلف نوافذ ملهى القط الاسود أبكي مخموراً

وورائي خيط من نور يمتد لنافذة اخرى

اشبعني الضابط ضرباً

وجدوا في جيبي صورتها

بلباس البحر الازرق

ترنو للافق المغسول بنور الغسق الكابي

فقد تحول الثوري الى عاشق مطارد ، يبكي مخموراً بحبها ، ويختفي اسم جيفارا ولا يبقى سوى ضمير المتكلم الذي ينازعه عليه الشاعر نفسه ، لينتهي النص ، بسقوط الثورة في لجة التزييف ورقابة البوليس ، وينتهي العاشق مجنوناً ، وان احتمل الجنون معنى العشق حد الوله:

رأيتك في مبغى هذا العالم

في احضان رجال ونساء تمضين الليل

بكيت ، رأني البوليس وحيداً

في مدن الثورات المغدورة

مجنوناً أتحدث عنكِ

البوليس رأني

الحلاج(*):

اشتهر الحلاج بقول كلمة الحق ، بحسب رأيه ، فدفع حياته ثمناً ، وقد عرف رمزاً[1] بهذه الصفة حتى كثر استعماله في الشعر العربي الحديث كثرة بالغة ، وقد خصه البياتي بعدة نصوص اشهرها (عذاب الحلاج)[2] وفيه عرض لمعاناة الحلاج من جور السلاطين في زمانه ،

وهذا ما يؤكده العنوان ، فالنص يهتم بعرض انواع العذاب التي جرت على الرجل من اهل الدين والدنيا على السواء حين ابصر نار الحق من بين ازدحام رموز الشر: السلطان واتباعه ، وشهود الزور ، وقضاة الباطل.

يتحدث (المريد) في المقطع الاول الى الحلاج ليكشف عما اصاب نفسه من سوءٍ لتقربه الى السلاطين:

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالاصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

وذلك سعياً الى التخلص من هذه الاثار ، وهو أمل لاسبيل الى بلوغه ، ولا يبقي سوى الحسرة:

من أين لي ونارهم في أبد الصحراء

تراقصت وانطفأت

وها انا اراك في ضراعة البكاء

في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء

كان انطفاء النار اثراً من اثار اللقاء بالسلطان ، وهو ما يكرره المقطع الثاني الذي يبدأ من الليل ، وانطفاء المصباح ، وهو تكرار لانطفاء النار الذي يُعقب الظلمة:

ما اوحش الليل اذا ما انطفأ المصباح

ليكون هذا مقدمة لنتائج اخرى:

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والامطار والرياح

هؤلاء هم بعض تابعي السلطان ، وهم بعض وجوه معاناة الحلاج ، ومصادر عذابه والجمع يكمل مكونات البيئة التي يعيش فيها الحلاج ، وما فيها من علاقات ظالمة.

يعرض المقطع الثالث بعض شخصيات تلك البيئة التي تنسجم معها ، وفيها (مهرج السلطان) وهو رمز التبعية والنفاق ، لكنه يحمل وجهاً ايجابياً هو حبه لابنة السلطان وهي رمز للامل ، وموته بعد موتها:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الافول

فجُنَّ بعد موتها

ولاذ بالصمت وما سبّح الا باسمها

وبذلك يحمل المهرج صفتين مختلفتين تظهران انطواء هذه الشخصية على امكان فعل الخير ، وان اظهر – مضطراً – افعال تخالف ذلك ، في حين كانت شخصية السلطان رمزاً للقوة المستبدة ، يعينه جمع من التابعين: قضاة مزيفون ، شهود زور .. وبذلك امكن احداث التصادم بين نمطي الشخصيتين: السلطان والحلاج ، واداة الحلاج هي الكلمة الحق:

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له جبان

اما اداة السلطان فهي السيف والسياف ، لكن كلمة الحلاج تعني الثورة التي تحدث فيه التحول المطلوب ، فهو يتحد مع الله ، ويتحدث باسم (الفقراء) لكن الفقراء يختفون ، ليظل الحلاج وحيداً في وليمة الشيطان:

ونمت ليلتين

حلمتُ فيهما بأني لم اعد لفظين

توحدت

تعانقت

وباركت – انت أنا

تعاستي

ووحشتي

وضج في خرائب المدينة

الفقراء اخوتي

يبكون ، فاستيقظت مذعوراً على وقع خطا الزمان

ولم أجد الا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون ، وحولي يرقصون: انها وليمة الشيطان

بين الذئاب ، ها أنا عريان

حين يتحدث الحلاج باسم (الفقراء) يكون قد حدد الطرف الاخر في الصراع الذي ينبغي ان يكون – قياسا على مبدأ المخالفة – الاغنياء ، لكن البياتي جعل هذا الطرف ، السلطان رمزاً للسلطة الزمانية المستبدة ، اذ ان مغزى (الفقراء) ينحرف عن دلالته المطابقة الى منحى جديد ، يعضده لفظ (المجاعة) في المعنى نفسه:

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلمني

ومدّ لي ذراعه

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

يسرد الحلاج واقعة صلبه في المقطع الخامس بافعال موجزة لكنها مؤثرة في حركة السياق:

واندفع القضاة والشهود والسياف

فاحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر

ليعود رمز النار الى الظهور ثانية ، وهو وسيلة الاهتداء والوصول ، لكن النار تتحول الى رماد ، وبذلك يبطل فعلها:

من أين لي ان اعبر الضفاف

والنار اصبحت رماداً هامداً

من اين لي يا مغلق الابواب

والعقم واليباب

ويعيد المقطع الاخير واقعة الصلب مكرراً الافعال نفسها – تقريبا – لغرض تعميق الاحساس بالعذاب ، وبشدة الاستبداد وقوته في انزال العقاب بناطق كلمة الحق ، ليعمق درجة المفارقة بين الانموذجين ، وليمهد لما بعد الواقعة:

اوصال جسمي قطعوها

احرقوها

نثروا رمادها في الريح

دفاتري

تناهبوا اوراقها

واخمدوا اشواقها

ومرّغوا الحروف بالاوحال

لكن هذا التأكيد بالتكرار لتعميق الاحساس بعنف الموت ، والاقرار بوقوعه هو تمهيد لاظهار قوة الحياة التي ينتجها ، يعضدها تكرار بعض الرموز المصاحبة:

اوصال جسمي اصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة ، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الاشجار

سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الانوار

فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

تلك هي الخاتمة ، وهي الغاية ، (البذرة لن تموت) بل ستنجب حياة جديدة تحيي غابة الرماد اشجار باسقة ، وذلك امل مفرط حقاً سنجد أنه بدأ بالتلاشي والاختفاء في نص آخر – يفصله فارق زمني – تكفل بسيطرة اليقين على الاحلام.

يعتمد نص (القربان)[1] المهدى الى الشاعر التشيلي القتيل بابلو نيرودا[*] ثنائية السلطة والثورة عليها ، لذا يركز النص على الجانب الثوري من شخصية الحلاج ، فيعرضه بصورة رجل رأى الحق بعينيه فنطق به لسانه ، فعوقب بالموت صلباً ، لكن الفارق الرئيس هو تراجع خطاب الامل ، وقوة الايمان بالحياة وانكماشهما ، حين يغلب اليأس على الحلاج من ثورته ، فلا يعيد لها ذكراً ، ويقر ، مقابل ذلك ، بهيمنة الشر:

الحلاج كان بقميص الدم مشبوحاً على القاموس

في عيونه: مدينة اصابها الطاعون

ويظهر وجه اخر للحلاج ، وهو يمتزج بشخصية الشاعر نيرودا ، فيقاسمه المعاناة نفسها ، بمفردات العصر الجديد.

رأيت نيرودا مع الهنود في مذابح الانديز

مطارح القارة حيث الجوع والانجيل والمنشور في

الشوارع العارية – المسالخ – السجون

حيث المدفع – الدبابة – البيان في الاذاعة – الجريدة الصفراء

يُنهي دورة الفصول

يلوي عنق الوردة

يحاول النص ان يعطي زخماً اكبر لرمزيه الاصلين فيحشد لذلك رموزاً اخرى متباعدة في الزمان والمكان والسمات ، وان التقت حول قضية واحدة ، ومنها قائد الزنج ، وهو محل خلاف:

الحلاج كان بقميص الدم مصلوباً

وكان قائد (الزنج) على الفرات ينهي لعبة الخليفة

الأبله ، لكن ملوك المال والبترول في (الانديز)

حيث الجوع والانجيل والمنشور

كانوا يقتلون باسم عجل الذهب – الطغاة في كل العصور

حامل القربان القى وردة في النهر

تزداد قوة إتحاد الرمزين الحلاج- نيرودا بجامع الوقوف مع الفقراء ضد مستغليهم ، وبجامع الثورة ، والدم ، رمز الموت والتضحية:

الحلاج قال ساخراً للقاتل المأجور: هل سترفع السوط

بوجه الكلمات – الجبل – القاموس؟ مولاتي ستبكي

عندما يهزمني الخليفة الأبله

في هذا السباق القذر المجنون في دائرة الضوء

رأيت الشمس في عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك في مزابل الشرق

رأيت الدم في شوارع القارة مكتوباً به الانجيل والمنشور

مطبوعاً به جبين (نيرودا)

على طوابع البريد والأبواب

كان الفقراء يذرفون الدمع في شوارع المدينة العارية

لكن رمز الحلاج يتضاءل ازاء الامتداد الاوسع لنيرودا ، وتبقى بعض لوازمه حتى نهاية النص:

كان الجنرال – القاتل المأجور

وهو خائف ، يذيع من دبابة بيانه الاول

ركعتان في العشق

تعالى

حامل القربان القى وردة في النهر

قال اشتعلي ايتها الانهار في القارة باسم الفقراء

حامل القربان قال اشتعلي ايتها القارات

وقد تبدو العلاقة بين الرمزين مسوغة في بعض نقاط الالتقاء: الثورة ، مناصرة الفقراء ، الدم ، الموت قتلاً ، الظلم القديم والحديث ، لكن شقة الخلاف بينهما تبدو كبيرة ايضاً ، التاريخ ، البيئة ، الفكر ، الغاية وسواها من نقاط أخرى قد لا يمكن اذابتها بسهولة ليكون النص مقنعاً من ناحيته الفنية ، بعد ان ارتكز على النواحي الخارجية ، الفكرية او الايديولوجية خاصة ، حيث الاعتقاد بنظرة مسبقة تقود الرموز وتتحكم بها ، ودليل ذلك اننا نجد البياتي قد تخلى عن كثير من هذه الاتجاهات في نص اخر هو (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج)[1] حين تغدو الحياة التي تخيلها البياتي في قناع الحلاج محل شك كبير ، بل يغلبها اليأس ، ويتحول الوجود الى عذاب ونفى:

لماذا يا أبتي لم ترفع يدك السمحاء بوجه

الشر القادم من كل الابواب؟ لماذا تنفى الكلمات؟ يصير الحب

عذاباً؟ والصمت عذاباً؟ في هذا المنفى؟ وتصير الكلمات طوق

نجاة

للغرقى في هذا اليم المسكون لفوضى الاشياء؟

لكن طوق النجاة هذا لايكاد ينجي أحداً ، فقد غمر الليل هذا الوجود وصار الامل محل شك كبير حين يعرضه السؤال القلق في ضمير النص:

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار

في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما ، قد يأتي او لايأتي

من خلف الاسوار

لقد عاد لهذا الرمز (الحلاج) توازنه ، بعد ان كان البياتي قد اسرف في اغراقه بالامل ، او الرجاء الكاذب ، فليس في مقدور هذا الرمز ان يكون كذلك ، وقد ظهر فيه الجانب الاخر ، جانب العجز والتسليم بفقد القدرة على احداث الثورة والتغيير ، ولايعني هذا ان الرمز قد اصبح مسوغاً هنا ، فهو مسرف ايضاً في باب الشك واليأس ، وتبدو علاقة الحلاج ضعيفة بهذا التذبذب الكبير ، لان الامر راجع الى البياتي نفسه ، فهو الذي اجرى على الشخصية هذا الذي جرى ، فلا يبدو الرمز في حقبتي البياتي سواء،فهو في الاولى شيء وفي الثانبة شيء اخر، وهذا يدل على ان الرمز لاينمو ولا يصاحب الشاعر في مراحل اخرى بل كان في استعماله مؤقتا ، او لنقل موقعيا ، ليقضي حاجة السياق وينتهي ، واذا استمر هذا في الرموز الاخرى سيكون لنا القول :ان الرمز عنده لاينمو ولا يتحول، بل هو في كل نص له شان . وليس الامر كذلك في العمل مع الرمز والترميز.

ديـك الجـن*:

يوقع الحبيب العاشق الموت على الحبيبة المعشوقة على وفق الحكاية المعروفة التي يوظفها البياتي في قصيدة (ديك الجن)[1] فيعمد الى ادخال تغيير على النسق الاصل ، بادخال نسق جديد ، يغير به الاسباب ، او الدوافع التي اوصلت الى القتل لتكون بفعل عوامل موضوعية هي حصيلة ظروف اجتماعية وسياسية معاصرة ، تدفع بديك الجن الى القتل ، ليرتقي به البياتي الى رمز معبر ، مثلما ارتقى بالحبيبة القتيلة الى رمز حين جعلها "جنية" ، وتضاف الى شخصية ديك الجن ابعاد جديدة لم تكن موجودة في الاصل:

- رأيت ديك الجن في القاع بلا اجفان
على جواد عصره المهزوم
يقاتل الاقزام
مهاجراً في داخل المدينة
من شارع لبيت
على جواد الموت

وتزداد مأساة ديك الجن عمقاً حين تتألب عليه رموز عصره مع رموز العصر الحاضر. ليحمل الهمين معاً:

- رأيت ديك الجن من فردوسه مطرود
يصطاد في قفار ليل موته الاسود
والكلمات السود

ملطخاً بالحبر والغبار

وعرق الاسفار

وصاحب الخليفة

يلتقي ديك الجن – بصورة مفاجئة – بشخصية معاصرة هي (لوركا) عبر الاشارة الى مدريد ، لكنها اشارة فيها سخرية يائسة:

- كنت على ظهر جوادي الاخضر الخشب

اقاتل الاقزام في (مدريد)

ليكون هذا مقدمة تنذر بلا جدوى الذي اقدم عليه ديك الجن وهو (القتل) برغم قوة الافعال التي ينطق بها ، اذ ينتهي الامر الى هيمنة الموت في نهاية المشهد العنيف:

- انا امير الليل

قتلتها – مزقتها بالسيف

تحت سماء الصيف

مرنحاً سكران

أشعلتُ في اشلائها النيران

صنعت من رمادها فراشة ودمية

وقدحاً مسحور

لأرتوي منه ، فيا خمار حان النور

ماذا لنار بعثها أقول؟

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول

هذا هو مشهد القتل ، اما الدافع فهو شدة الحب في عصر لايبيح الحب ، اما طرفا الحب فهما جنية وانسان ، وهذا ما يجعل اجتماعهما مستحيلاً ، غير ان الجنية رمز يبدو واضحا في دلالته ، ولذلك يكون القتل مأساة تشبه الانتحار:

- ايتها العدالة الميتة الوهمية

يا ايها القضاة

تلك هي القضية

وقعت في حبائل الجنية

حمامة كانت على الخليج

تنوح في الشرك

لؤلؤة غواصها هلك

صفراً من الذهب

يدور حول نفسه في العدم الرهيب

هذا ما انتهى اليه الحال في الزمن الحاضر ، وفي الحياة الدنيا ، ولاسبيل الى التغلب عليه ، فكان التعويض بزمن مستقبل ، في عالم آخر:

- غداً امام الله في الجحيم

احطم الدمية والقدح

اتبعها عبر الممرات الى الفرات

ابحث في مياهه عن خاتم ضاع وحب مات

انام في الضفاف

صفصافة تنتظر العراف

والبرق والعصفور

وراقصات النور

ولكن جاء هذا التعويض ناقصاً ايضاً ، فهو ينتهي الى الجحيم ، والى الانتظار الذي قد يجدي او لايجدي ، وبذلك يكون اليأس قد هيمن على هذه النهاية التي انتهى اليها ديك الجن رمزاً ، والبياتي شاعراً في نصه الذي توسع بهذا الرمز حين اجرى عليه تحويراً في الدوافع والغايات ، وتغيير ملامح الشخصيات وافعالها فالحبيبة تحولت الى جنية ، والعاشق الى رجل معاصر يحمل هموم العصر الذي يعيش فيه البياتي ، وليس ديك الجن ، كان هذا من منافع الترميز الذي يريد الكشف عن عورات الحاضر بخطاب الماضي وادواته.

وضاح اليمن(*):

يبدأ وضاح اليمن – الرمز – رحلته الى الموت(١) ، متوجاً بالموت مع جملة من التحولات تطرأ على شخصيته بفضل السحر والساحر:

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح

متوجاً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء

تحمله الى الشام عندليباً برتقالياً مع القوافل السعلاة

وريشة حمراء

ينفخها الساحر في الهواء

يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح

وكلمات الحجر الساقط في الابار

ورقصات النار

لقد اصبح وضاح مسحوراً يستطيع ان يحدث تحولات مماثلة بالشعر والسحر معاً ليمتد الاثنان ، لكن الشعر يؤدي الى الحب ، وليس السحر كذلك:

فتسحيل تارة قصيدة

وتارة لؤلؤة عذراء

تسقط عند قدمي وضاح

يحملها الى السرير امرأة تضج بالاهواء

تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المجنون

يعجز الحب عن تقديم الخلاص ، وبذلك يعجز الشعر والسحر من ورائه ، ايضاً :

لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله

هذه النتيجة التي بلغها وضاح حصلت في الحياة الاخرى ، أي بعد الموت ، لذلك يعود الى سرد قصة حبه من جديد بضمير الغائب في مقطع غنائي مبتهج:

قبلت مولاتي على سجادة النور وغنيت لها موال

وهبتها شمس بخارى وحقول القمح في العراق

وقمر الاطلس والربيع في ارواد

منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء

وذهب الامواج في البحار

طبعت فوق فمها حبي لكل ساحرات العالم النساء

وقبل العشاق

بذرت في احشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء

اتخذ الحب بعداً جديداً ، بعد ان ارتقى بالمرأة ، والفعل "بذرت" الذي يحمل قوة الحياة ، سيكون مقدمة للموت ايضاً ، اذ تطل الاشباح في المقطع الرابع لتنذر بالموت القادم:

من اين هذه الاشباح؟

وانت في سريرها تنام يا وضاح

لعلها نوافذ القصر. لعل حرس الاسوار

لم يغلقوا الابواب

ولا تلبث هذه الهواجس ان تقود الى رؤيا واضحة يتجلى فيها الموت:

رأيت في نومي على نهديك نهر موت

يشق مجراه بلحم الصمت

وكلب صيد ينهش النهدين

وطائر السمان

يبدأ في رحيله عبر مدار غربة الانسان في العالم والاشياء

ووجه عبدٍ من عبيد القصر

يطل من عيني ومن مرآة هذا الفجر

مقبلاً نهديك في نومي رأيت العبد

ممدداً عارياً فوق سرير الورد

مبتسماً للغد

من أين جاءت هذه الاشباح

وانت في سريرها تنام يا وضاح

يتحقق الموت فعلاً بدخول (الخليفة) عنصراً مهماً في الحكاية ، بأدوات الموت معه:

لعله الخليفة

اطلق في اعقابه العبد وكلب الصيد والكابوس

يستدعي الخليفة رمزاً اخر هو (عطيل) بجامع الغيرة القاتلة ، اذ يقلب النسق الحكائي لعطيل وديدمونة افعالاً ونتائج ليمثل وجوداً ازلياً في التكوين البشري:

عطيل كان كائناً موجود

تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح

من قبل ان يولد في الكتب

عطيل كان قاتلاً سفاح

لكن ديدمونة

في هذه المرة لن تموت

انت اذن تموت!

انت اذن تموت!

عطيل هو الخليفة نفسه ، والخليفة لايموت ، انما يموت العاشق ، وكذا المرأة لاتموت ، فانفرد وضاح بالموت وحده ، برغم الفضيحة:

عطيل في عمامة الخليفة

يواجه الجمهور

بسيفه المكسور

يستعيد وضاح حكاية موته بعد ان تحقق من وجوده في عداد الاموات ، وبعد ان لاقى الله:

مت على سجادة العشق ولم أمت بالسيف

مت بصندوق والقيت ببئر الليل

مختنقاً مات معي السر ومولاتي على سريرها

تداعب الهرة في براءة تطرز الاقمار

في بردة الظلام

تروي الى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة

ويدرك الصباح ديدمونة

يتداخل هذا الختام مع حكايات الف ليلة ، لكن التغيير في اسم الراوية كان ذا مغزى ، اذ بقيت ديدمونة على قيد الحياة ، وقتل وضاح ، خلافاً لحكم المنطق ، لذا يكون هذا التغيير مقصوداً ، لكنه من الجانب الاخر ، كان قد ارتقى بالمرأة الى مصاف الحلم والمثال ثم عاد فانحط بها.

اما وضاح فلم يغادر صفته الرئيسة وهي انه كان عاشقاً وان اتخذ هذا العشق منحى رمزياً ، وبرغم الدخول في انساق جديدة لحكايات مقاربة ، لم يستطع وضاح ان يتخلص من هذه الصفة القريبة من مسارها التاريخي ، لتكون الدلالة الرمزية واضحة ، برغم الجهد الكبير في بناء القصيدة حجماً وحركة.

المتـنبي:

مات المتنبي قتلاً ، لكن قصيدة (موت المتنبي)[1] لاتشير الى هذا ، فليس هذا الامر من شأن البياتي الذي يرصد موتاً اخر ، فاجعاً ، هو موت الفنان[2] الذي يمثله المتنبي ، في عصر سيءّ دنيء ، يكون الفنان الاصيل فيه الشاهد والضحية ، وقد كان المتنبي كذلك – في هذا النص – شاهداً على سوء عصره وخطاياه ، وضحية كبرى من ضحاياه ، لذا يكثر من عرض سيئات العصر وانحطاط الناس فيه ، ليبين اسباب الموت ودوافعه:

لتحترق نوافذ المدينة

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

ولتحكم الضفادع العمياء

وليسد العبيد والاماء

وماسحو احذية الخليفة السكران

والعور والخصيان

وقبل ان يعلن النص موت المتنبي ، يقدم معادلاً له في الحال نفسه:

الرخ مات

بيضته تعفنت في طبق الخليفة

الرخ صار جيفة

في طبق من ذهب

ومن مفارقات النص ان الذي يعلن موت المتنبي – المعنوي – فيه هم اعداء المتنبي نفسه ، مفاخرين بذلك ، ليظهر بهذا مدى انحطاطهم بمقابل رفعة المتنبي:

انا شججت جهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها النور والحياه

اغمدت في اشعاره سيفي

وافسدت مريديه ، وضللت به الرواه

جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه

وبعد هذا يظهر المتنبي حزيناً ، منزوياً ، يكابد موت روح الفنان في مظهرها الخارجي:

الشاعر الغارق في الاحزان والاغلال

يعود من غربته ممزقاً جريح

ماذا تقول الريح

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

يعيد النص الحياة الخالدة للمتنبي ليعبر حدود الزمان من بعد الف سنة وليعيد الحياة للمدن التي سلبته الحياة:

حصانه يصهل في المساء

على تخوم المدن الغبراء

يرد نبع الماء

حصانه عبر المراعي الخضر والتلال

يوقظ في حافره النجوم والاطفال

يوقظ ذالكرة السنين

اللهب الاسود والحب الذي يموت في ظل السيوف

وبهذا يكون النص قد نجح في اقامة توازن ، او تعويض ، اعاد فيه الحياة الى الرمز الذي ضن عليه عصره بها ، لكن ذلك جرى بطريقة خطابية تتجاوز حدود الواقع والامكان لترسم صورة بطولية هي من نسج الامنيات التي قد لايتاح لها التحقق على صعيد الواقع العملي ، فهي تنتمي الى حقبة كان فيها ايمان البياتي بالحياة طاغياً حتى جعلها تنتصر على الموت ، وليس الامر كذلك قطعاً ، فمازال العصر ، حتى عصر البياتي في نصه هذا –يفعل بما فعله بالمتنبي وامثاله – ان كان له مثيل – اذ يبدو ان رغبة البياتي الكبيرة في تجاوز سوء عصره هي الدافع لذلك – لكن العصر ظل يزداد سوءاً ولاتجدي معه رفعة المتنبي وانفته ، اذ يظهر في الكوفة[1] وهي في ايدي اللصوص ، وهو يدرج في ليل ازقتها طفلاً لايقدر على شيء ليغير ما يجري :

سمى النعمان

ظاهرها: خد العذراء

وانا والمتنبي سمينا باطنها: كوفان الحمراء

جوهرة شقت

في جدث التاريخ الدامي

واشتعلت حسناً وبهاء

كان المتنبي في ليل ازقتها طفلاً

لما افترست الغيلان

نهابون / ولاة / صم / بكم عميان

هبطوا من برج الثور خفافاً

اعصاراً دموياً

طوفان رمال

يتضاءل وجود المتنبي في مدينته ، ويتضاءل ، تبعاً لذلك ، اثره وقوة فعله المغيّر ، او يختفي ذلك الاثر تقريباً ، لكن المتنبي الطفل يكبر قليلاً في (حرائق المتنبي)[2] ليبدأ بنظم قصيدته الاولى التي سيكون لها اثر واضح في بدء نسق جديد من الوجود ينقض ما سبقه:

لمّا ضُربت في الكوفة اعناق الثوار

وتناهبها السفاحون / ولاة الامصار

بدأ المتنبي في نظم قصيدته الاولى

بدأت احجار الهرم الاكبر تنهار

دخل العالم في المابين:

شعوب ولدت فوق ظهور الخيل

واخرى طلعت من بين شقوق الارض

واخرى نهضت من تحت الانقاض

سقطت فوق عمود الشعر الامطار

اشعل سيف الدولة اخر قنديل في الدار

ان هذه الافعال العظيمة ، والاثار الكبيرة التي تركها المتنبي في اجزاء النص ودلالاتها لاتنبع من صفته التي بدأ بها فتى قادراً على التغيير حسب ، بل تستند الى صفة اخرى لها دلالتها المهمة ايضاً وهي الانتماء الى الفقراء ، ليكونوا مصدر التأثير والتغيير في الموت والحياة على السواء:

لكن المتنبي نجل السقاء الكوفي

حفيد امام الفقراء

ظل يواصل اشعال النار

في جثث الموتى وقبور الاحياء

ابو العـلاء المعـري:

امتحن ابو العلاء بالعمى صغيرا فاثر فيه كبيرا،وبدا على شعره وفكره ، لكن قصيدة (محنة ابي العلاء)[1] لاتدور حول محنة عماه ،بل دارت حول محنة اخرى هي مقارعة رموز عصره ، اما عماه فينزوي ليلبي حاجات للنص مثل استحضار العصر الماضي ورموزه .

يقدم المقطع الاول منذ عنوانه (فارس النحاس)[١] رموز العصر التي تجتمع حول دلالة الموت المعنوي:

هذا بلا امس وهذا غده قيثارة خرساء

داعبتها ، فانقطعت اوتارها ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، وذا بلا قناع

اشعل في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شراع

ابحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد

ياموت! يا نعاس!

لوركا ونور العالم الابيض في الاكفان

فقد ازدحمت نماذج تمثل الموت ، أي الانقطاع عن ممارسة الحياة المبتغاة ، اذ ظهرت ملامح سندباد العاجز ، وظهر لوركا رمز الموت المتكرر ، وصولاً الى الرمز الاسطوري الذي يمثل الموت،

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح

تنوشه الرماح

يجمع المقطع الثاني (العباءة والخنجر) التفيضين ، ويرقب ما ينتج عن اجتماعهما ، وذلك هو اجتماع الشاعر – الصوت النقي – بالامير رمز الاستبداد والدنس:

شربت من خمر الامير ، ورأيت في نهار ليله النجوم

اكلت من طعامه المسموم

اصبت بالتخمة والحمى وبالضجر

اصبحت في بلاطه حجر

ليلاً بلا سحر

قيثارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية ، مسمار

صفراً يدور في الفراغ ، الة تدار

وهذا يشبه ما حصل للحلاج في نص سابق حيث العلاقة الازلية: الاستبداد يلغي الاخر ، ويطوعه لمصلحته.

يقدم المقطع الثالث رمزاً اخر من رموز الموت هو (المغني) في علاقة مختلة بالامير ، فيكون مصيره الموت اذ تنبأ بمستقبل الامير ، ويقدم الموت بصورة ايحائية مستخلصة من مجموع الافعال الدالة عليه:

فانتفض الامير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئاً وبكى

فاصطفقت واغلقت ابواب

وانقلبت انية الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم اسدل الستار

والنموذج الاخر للموت يقدمه المقطع الرابع ، حيث الضحية هو (الشاعر) في علاقته المختلة بالامير ايضاً ، وحيث الحاشية المنافقة التي يزدحم بها مجلس الامير الذي يذكر بذلك المجلس الذي اردى المتنبي في نص سابق:

مجلسه كان يعج بدواب الارض والهوام

من كل صعلوك شويعر ، دعي ، داعر نمام

كان – اذا ما انشدوا اشعارهم – ينام

مفلطحاً ومتخماً

وكلما

انشد منهم احد تململا

وقال لا!

- مولاي ، هل يخفى القمر؟

ويغضب الامير

ويصفع الشاعر ، فالقمر

يغيب كل ليلة في صفحة الغدير

يبقى ابو العلاء وحده ، متميزاً من كل هذا الزحام حين يتجه اليه الخطاب فجأة هاجياً ذلك العصر ورموزه:

كان زماناً داعراً ، يا سيدي كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت انت بينهم عراف

وكنت في مأدبة اللئام

شاهد عصر ساده الظلام

يطول النص ، لاهتمامه بهجاء العصر ورموزه ، وهي رموز تتكرر: كالضفادع والامير ، والحاشية المنافقة ، وقد اصبحت هذه من الثوابت التي يكرر البياتي ذكرها في

النصوص التي تعالج قضايا متشابهة من حيث الغاية كعذاب الحلاج وموت المتنبي ، لتنتهي بانتصار الضحية ، او الامل في انتصارها في المستقبل ، او بعد الف سنة ، وهو امل يرجع الى ايمان البياتي بحتمية انتصار الحياة مهما طال صراعها مع الموت ، ومهما كانت رموز الموت قوية ، لكن هذا الامر كان مرتبطاً بمعطيات المرحلة التي كتبت فيها تلك النصوص ، وهي معطيات اصابها التغيير الجذري بعد عقود من السنين ، فتغير معها ايمان البياتي ايضاً ، ولم يصمد لفروض الزمن الجديد. اذ يظهر نص متأخر هو: (سجون ابي العلاء)[1] وقوع البياتي تحت هيمنة الموت ، وقد دنا منه كثيراً ، ليفقد ابو العلاء ، كل قدرة على الرفض والمقاومة ، او التمسك بفكرة: (ان الارض تدور) التي كانت رمز انتصاره في النص السابق ، فيؤول في هذا النص الى التسليم بسطوة عدوه عليه ، ويكون سجين ذاته قبل ان يكون سجين عماه ، ولتكثر عليه السجون لتكون جزءاً من عنوان النص:

الاحمر والاسود

لصان اختبآ

في اكواخ الطين

وفي قصب الانهار

انهكني هذا الزمن الدائر

في اجراس الماء

من يروي جسدي

لأطوف به حول الكعبة

أدفنه في جبل (التوباد)

فلعل نسور الفجر الدامي

تأكله

وتبقي بعض عظامي

طلسماً لطفولة اعمى

ضيّع في باب الله

سحر الالوان

يمكن ان يكون (الأسود) دالاً على (العمى) لكن ابا العلاء تجاوز لون عماه ليحتفي بالبصيرة التي يفتقدها غيره ، فهو بها يبصر غير ما يبصره سواه:

في ليل معرة اجدادي

ولدتني امي اعمى

كنت ارى من بين اصابعها

سفناً ترحل نحو كواكب اخرى

ولصوصاً يحكم بعض منهم بغداد

وممالك اخرى

ماتت قبل ولادتها

كنت ارى امي شاحبة

في الفجر تصلي

وتنادي اشباح الموتى في غرف الدار

فلقد احاط الموت بالبصر والبصيرة ، وغمر وجوده حركات النص ، حتى ليصير البيت معه مقبرة هي رمز للعالم الانساني اجمع:

في حفرة موتي

في وحشة بيتي

كان النمل يروح ويغدو

مثل بناة الاهرامات

ليجمع من كسر الخبز طعاماً

لشتاء قاس

اعلام ليلي وحشته اقتربت

يتهامس في لغة اعرفها

في بيت الاموات

الأسود والأحمر لصان

سرقا مني (الغفران)

يمثل البيت العالم الاصغر الذي يعيش فيه ابو العلاء ، ثم يتسع ليشمل كل ما يحيط به من العالم ، لكنه لايكتفي بهذا حتى ينشر رؤيته للموت وقد امتدت في المكان والزمان البعيدين ، او التاريخ بكل ابعاده ، بتحريك قوة رمز (الأحمر):

من صحراء الربع الخالي

حتى تدمر

اجدادي تركوا خيط دم

واكتشفوا البعد الخامس للموت

وروح الليل

ولاتكاد تجدي فورة الرفض وقد حاصره الاسود والاحمر ، فهي لاتعدو ان تكون اسئلة يائسة يغلبها اليقين بالموت:

قانون ازلي ام ماذا؟

موتي في كل مكان

وقبور يتصاعد منها الهذيان

من يشعل ناراً

في هذا الليل الموحش

من يصرخ في غرف الدار

فلتطلقني يا ابتي من قفصي

فسجوني كثرت

وعذابي طال

يتحول هذا السؤال الى استسلام عندما يتراجع بين يدي يقين الموت القادم ، لكنه سؤال الغربة والقلق:

مابين الوردة والسكين

روحي قطرة ضوء تخبو

وانا اخبو معها

سنموت كلانا في هذا المنفى الملعون

فلماذا يا أبتي

أنجبت حصاناً غجرياً اعمى

لايعرف في هذا الصقع الشاسع

اين يموت؟

لقد تحول المنفى – الملكوت الى: المنفى الملعون ليحدث القطيعة مع امل الحياة وليغلب الموت عليها ، وهذا امر يرجع الى البياتي بعد ان جعل ابا العلاء الوسيلة لذلك ، وهو ما يظهر ابا العلاء رمزاً مختلفاً في النصين ، اذ غلب الاندفاع في الحياة ، والمقاومة والرفض ، والوقوف بوجه اجماع المجتمع على النص الاول ، فكان نصاً متفائلاً في نهايته ، مستنداً الى ما ابداه من هجاء لعصره ليتفوق عليه ، اما في هذا النص ، فقد بدا ابو العلاء فاقد القدرة على المقاومة

والرفض برغم احتفاظه ببصيرته الحية التي ارته الحقيقة لكنه لم يستطع الاندفاع في اقرارها ، فقد وهنت قواه ، وهي قوى البياتي في حقيقة امرها، لذا استكان الى الموت موقناً ، مستسلماً ، وقد خالطه شعور الغربة والموت فيها اذ لا امل له في سواها ، وقد كان الامر كذلك حقاً ، وهنا نلحظ ،بعد ان راينا في رمز الحلاج ، ان الرمز لاينمو ولايتحول ، بل يتغير تغيرا نوعيا في كل نص وفي كل مرحلة ليدلنا على ان الشاعر لم يكن يعي حياة الرمز بل كان يستعمله كما يستعمل أي اداة او اية وسيلة ليس لها نوع او شخصية وهذا يدلنا عليه متابعة الرمز الواحد في نصوصه .

ناظم حكمت[*]:

يعد هذا الشاعر التركي من رموز النضال في العصر الحديث ، فقد تحمل عناء السجن الانفرادي الطويل ، ثم النفي والغربة في الاتحاد السوفيتي لميوله الفكرية ، محتفظاً في اثناء ذلك ، بالمباديء التي أمن بها من اجل شعبه. حتى وافاه الاجل في دار غربته.

ارتبط البياتي بصداقة مع هذا الشاعر ،في اثناء وجودهما في موسكو قبل ثورة تموز ١٩٥٨، وتوثقت عرى هذه الصداقة بعد عودة البياتي الى موسكو ، بعد الثورة ، ملحقاً ثقافياً عام ١٩٥٩، واستمرت تلك الرابطة الى وفاة ناظم حكمت ١٩٦٣، وقد كان البياتي شديد الاعجاب به[1].

تقدم قصيدة (مرثية الى ناظم حكمت)[2] الشاعر وهو يعاني موت الحب في الغربة ، والمقطع الثالث المعنون (الحب في الخريف) يكشف عن افول الحب مع افول العمر الذي ينازع لحظاته الاخيرة وقد حاصره الموت:

الورقة الاخيرة

تسقط في حديقة الاميرة

يا عندليب الموت

يا مخالب الظهيرة

لاتنبشي المسائل الصغيرة

لاتوقظي الاميرة

مدي الى بئر حياتي المظلم الضفيرة

ولملمي الانية الكسيرة

ودثريني فانا بردان في الظهيرة

ان موت الحب ، وحلول الجفاف والبرد محله دفئه الذاهب هو تهيئة لما سيأتي في المقطع الخامس (النهاية) حين يسرد الشاعر واقعة موته ، مظهراً التمازج مع أي ثوري اخر في العالم ليأخذ الاداء الرمزي امتداده:

اعدمت في اليونان

تفتحت في الليل وردتان

سال دمي على جبين القمر النعسان

وعاد عاشقان

من رحلة الضياع والاحزان

لكن هذا السرد قد اتخذ منحى مجازياً ، فهو ليس جزءاً من سيرة الشاعر ، انما هي توسعة في الاداء الرمزي ادخلها البياتي في سيرة الرجل ، لتصبح الرحلة ذات مغزى اوسع ، فهي رمز للموت الابدي ، الذي يتحد بالغربة ، والتضحية من اجل الانسان:

ودقت الاجراس في مدائن الدخان

اجمل انسان على الارض يموت

اجمل الاغان

رحلتنا تمت

سلاماً

ايها الانسان!

وفي قصيدة (مرثية اخرى الى ناظم حكمت)[1] ينوب (النوم) عن الموت والنوم يحمل الوجهين معاً: الموت والحياة ، فهو موت مؤقت ، تعقبه حياة ، وانابة النوم مناب الموت يعني اضمار الحياة في هذا الموت:

كان ينام ، كانت ابتسامته تمر فوق فمه الصغير

وخده المورد المنير

كالقمر الميت في غياهب الحرير

كان ينام

كانت استانبول في خياله

فراشة تطير

حطت على القرنفلات

ايقظت من نومه الامير

فاستنبول التي مات ناظم من اجلها تكون سبباً في ايقاظه حين مرت بخياله ، وتقابلها (باريس) رمزاً للغربة ، والموت في الغربة ، لتعبر عن احساس البياتي نفسه ، فيوسع المكان ، مستفيداً من توظيف الرمز ، وان كان الرابط يبدو بعيداً احياناً:

والثلج الذي تغمره الكأبة الخرساء

وذلك الصوت الذي ترعشه

بائعة (الاوركيد) في المساء

يحمل لي رائحة الموت الذي يحوم في الهواء

يدق مسماراً بتابوتك ، يا حبي

ويا بوابة الهناء

لن نعبر الجسر اليك ، مرة اخرى

ولن نعود في المساء

باريس ماتت

فوداعاً ايها الاحبّاء

لقد هيمن الموت حتى على (باريس) نفسها ، واصبح النص ينطق بضمير المتكلم لكن المقطع الاخير في النص يعود الى التجريد ، فيحتفي بعودة ناظم من المنفى التي لم تتحقق في واقع الامر ، وهو احتفاء يقلب معنى الموت الفعلي ، بل يتغاضى عن حقيقة وقوعه ، ليظهر اهمية عودة الشاعر المغترب جسداً بارداً:

ولادة اخرى هو الموت ، هو الإياب

الرمل والحصى على الشاطيء والعناب

زوارق الحب

تحطمت

وغاض النور في العباب

وتزداد اهمية عودة الشاعر – المجازية – حين تكون عودة للحياة التي غابت بغيابه:

ناظم عبر الاناضول ، فافتحوا الابواب

يسقي الدوالي

يغرس الزيتون في الهضاب

وعرق الظهيرة الحمراء في الاهداب

كان جلال الموت

كان حفنة التراب

ناظم عاد ، فافتحوا الابواب!

لكن الابواب لن تفتح ، اذ تكشف قصيدة (الموت في البسفور)[1] عن موت العقيدة التي مات من اجلها ناظم قبل عقد من الزمن ، ممثلة برموزها الذين انحرف بعضهم عنها ، او غيّب الموت بعضهم ، او في السلطة التي آلت الى الاعداء ، بل حتى (منوّر) زوج ناظم تتزوج من بعده وترحل:

مررت باستنبول بعد الليلة الالف

وبعد السنة العاشرة

التقيت بالرفاق: كان بعضهم مات

وكان بعضهم شاخ

وكان بعضهم خان

ضياء القمر الطالع في البسفور بعد الليلة الاولى

لكن البياتي ، وبرغم هيمنة الموت الظاهرة في النص ، يحاول الاحتفاظ ببعض صوت الامل مبشراً بامكان المقاومة والحياة:

الرفاق كانوا يذبلون ويموتون

على ارصفة الميناء في بطءٍ

ولكن المغني كان في غنائه

يقاوم الذبول والموت ، وفي جحيمه محترقاً

يضيء ليل البشر – الالهة – الطيور

وهذه المقاومة هي رغبة من البياتي ، او امل في ما ينبغي ان يكون ، وهو ينقضه الاعتراف السريع بهيمنة الموت وغلبته في مظاهر كثيرة:

بعدك كان الموت والفراق في استانبول

يمارسان لعبة المنتظر المخدوع

"منور" تزوجت ورحلت

والاخرون احرقوا الجسور

كان هذا خطاب البياتي واضحاً وهو يتجه الى ناظم ، الا ان المقطع الثالث يحدث تداخلاً بين الصوتين في المعاناة ، اذ ينتقل الخطاب الى ضمير الانا في ظاهره او يتحدث عن معاناة ناظم ، فيختلط الصوتان معاً جرياً وراء امل الثورة والحرية:

هل رأيت من نافذة السجن ينابيع الربيع

وقطار الليل وهو يرسل العويل في عاصفة ثلجية؟

كنت الى المنفى اساق

وانا مقيد بشعرها الاحمر

اعوي واعض القيد

من يرحل في نفسي ولا يعود؟

هل رأيت!

لا شيء سوى الضوضاء والتصفيق في القاعات

كان الليل في كل مكان

وانا مقيد يشعرها

اتبعها كالعبد

هل رأيت؟

لكن سلطة الموت/ المنفى تقهر الشاعر وتجبره على الاعتراف بالهزيمة المبرقعة بقوة الاحتفاظ بنقاء الذات امام مظاهر الزيف والسلطة:

الزمان دار

سقط الثلج على بوابة الحديقة

السلطان في مملكة الموت انا

اتبع مولاتي الى المنفى

قبور الشهداء هي ميراثي

سابقى حاملاً وسامهم

خارج قاعات الملوك ولصوص الشعر والقبائل الجديدة

يختفي ناظم ليظهر (يونس الاعرج) وهو من رفاقه ، بديلاً عنه في التمسك بامكان الحياة بعد الموت ، فيبقى صامداً برغم عرجه ، وموته في اول النص فيكون الانموذج الوحيد الذي يظل وفياً للمبادئ اذ نكص عنها الآخرون ، وقد وظفه الشاعر ليعطي قوة دفع جديدة بعد ان همد النص بموت ناظم:

وكان يونس الاعرج ، ما زال على ايمانه

يذرع كل ليلة خريطة العالم في عكازه

وعندما يعود للقبر

يمد يده يمسح التراب عن وجه المغني

وهو في غنائه يقاوم الذبول والموت وفي جحيمه محترقاً

يضيء ليل البشر- الالهة- الطيور

لقد غلبت على ناظم حكمت ، وهو يحل رمزاً لدى البياتي ، صفاته الموضوعية التي اشتهر بها ، وتضاءلت آثار تلك العلاقة الوثيقة التي ربطت الشاعرين معاً ، فاصبح موضوعاً مستقلاً يوظفه البياتي في شعره مساوياً لرموز اخرى: قديمة او حديثة كالمتنبي والمعري ولوركا وغيرهم ، فقد استطاع ان يصنع منه رمزاً فنياً اكثر من كونه عاطفياً ، وهنا يختلف رمز ناظم حكمت عن الحلاج والمعري وغيرهما في انه ينمو او يتحول ولا يترك نوعه ذلك لارتباطه به شخصيا .

ومن الجانب الآخر ، يكشف هذا الرمز عن التحول الذي اصاب البياتي فكراً واحساساً بحسب فارق الزمن ، وبحسب المعطيات الموضوعية التي يعيش فيها واقعاً جديداً يسفه كثيراً من الرؤى والاحلام التي كانت تمده بمبادئ النضال والثورة والامل المشرق. وهي من رموز الحياة التي امن بها ، لتحل محلها ، انتكاسة الثورة ، وزيف النضال ، والسراب الخادع ، وهو ما يعطي فسحة اكبر لرموز الموت لتفعل فعلها في الشاعر وشعره كلما تقدم به الزمن.

الاسكندر المقدوني: رمز للقوة غير المالوفة، لكنها تعجز ازاء الموت ، وكأن الموت اتخذه مثلا لغيره ، فقد اختار اكبر فاتح ، واعتى غاز ليري غيره سلطته ، فكان وقع موته مخيفا على مخلوقات المشهد الذي يبنيه نص الشاعر قبل ان يطرق الاسماع موت الاسكندر[1]:

تهاجر الطيور

لكي تموت في مساء العالم الاخير

فوق عواميد الضياء وسقوف المدن الغبراء

مصلوبة في النور

تعوي كلاب الموت في المغيب

يصرخ العند ليب

في الغابة المنسية

انها الحرائق الليلية

ولا يقع الاسكندر دفعة واحدة ، انما هو يتداعى ، فينهار جزءاً فجزءاً امعاناً في تجسيد المشهد واظهار العجب منه:

هاهو ذا الاسكندر الاكبر في المراة

ينام يقظان على جواده اراه

مبللاً بعرق الحمى وعطر الليل

تأكل لحم يده القطط

يتبعه القمر

والريح في التلال والقدر

يحمله الجنود في محفة الموتى على الرماح

هاهو ذا المنتصر المهزوم

يعود من اسفاره وليس للاسفار

نهاية مكللاً بالغار

ومثقلاً بالحزن والشعور بالخيبة والضياع

امام نور العالم الابيض والليل الذي يليه الف ليل

وسور بابل الذي يليه الف سور

تتبعه النجوم

لكن كلب الموت يعوي ، فتغيب في ظلام الفجر

فهو مشهد موت احتفالي ، تشترك فيه مكونات العالم ، ويحمل في طياته انواع التضاد الحاد من نصر وهزيمة ، واكليل الغار ، والحزن والشعور بالضياع.

يكتسب الاسكندر بعض علامات الحياة حين يتصل برمز الحياة (عشتار) فيستعيد القدرة في صراعه مع الموت ومحاولة القضاء عليه ، لكن تلك المحاولة لا تجدي ، وتبقى الهيمنة للموت ، ويتضاءل وجود الاسكندر ليظهر البياتي من خلف القناع ، برغم ايهام ضمير المتكلم:

الموت في المراة

اراه كل ليلة ، اراه

يحدجني بنظرة استهزاء

وعندما ارمي الشباك حوله يصفر لي ويختفي كالجن في الابريق

وفي الخوابي مشعلاً في قدحي الحريق

يا شعلة الاولمب ، يا مراكب الاغريق

ضمي رفات النورس الغريق

في الابد السحيق

وداعبي قيثارة الريح على الشطان

وعلميني لغة الانسان

وهذا سعي الى التعويض عن الموت ، بالتمسك برموز الحياة او الانتماء الى الانسان الحي ، ويزيد على هذا التعليق بامل البحث ، وانتظار المنقذ بصورة فارس مجهول في تضمين واضح لعقيدة الانتظار الاسلامية:

... في انتظار الشمس

يعدو على تراب قبرى فارس مجهول

ملثم نعسان

تفوح من معطفه رائحة الحقول والجبال والمطر

ما آب من سفر الا وكان يزمع السفر

ناديته وهو يمر متعباً لكنه ارتحل

وغاب في الجبل

مخلفاً وراءه آثار اقدام على الرمال

وقمراً يبكي على التلال

منتظراً عودته في آخر المطاف

فالدلالة الرئيسة للرمز هي موت القوة المتسلطة[1] لتبعث قوة جديدة تختلف عن قوة الفتوحات والغزو ، بل تنقضها ، فيولد منها اسكندر جديد فيه القوة وليس فيه الاستبداد ، او الغزو:

اسطورة اعيش بين عالم يموت

وعالم يولد من جديد

احس بالعصارة الحية تسري في عروق الارض وبالظلام الحي

ينبض في نواة كل شيء

ولعل في هذا جمعاً بين الدين والاسطورة وانتماء الاسكندر اليهما معاً ، فضلاً عن التاريخ ، لان افاق الرمز تبقى مفتوحة ، وللشاعر ان يختار منها ما يشاء.

الدم رمز مشتـرك : الدم نهر الحياة ، لكنه يدل على الموت ايضاً ، فهو رمز مشترك بين الاثنين ، ورابط بينهما ، بحسب السياق الذي يرد فيه ، وقد عبر البياتي بهذا الرمز عن الموت

والحياة في مواضع كثيرة فاقترن بالقتل ، او الاعدام ، وهو يروي الارض لتنبت فيها بذرة الحياة ، ولذلك تكررت كلمة (دم) كثيراً عند البياتي رمزاً او حقيقة ففي (خيط النور)[2] يصبح الدم هو ذلك الخيط السري الممتد عبر الاجيال في موتها وحياتها ، فيبدأ من لوركا بغير تسمية:

رأيته يصارع الثيران

مضرجاً بدمه ، يصرعه قرنان

ويمتد هذا الرمز، من مدريد الى بغداد ، ليحمل سمات كل مناضل باختلاف الزمان والمكان:

يعدم رمياً بالرصاص ، عارياً يولد او يموت

يزرع في الجليد

بنفسجات حبه الجديد

يزور في اعياد الموتى ، يغني للموت في الميلاد

يحمل في ضلوعه بغداد

يمتد سيل الدم الدافق من الجسد الصريع ليغمر العالم كله رمزاً للتضحية ، وبه تصبح الثورة امتداداً شاملاً:

الدم في كل مكان ساخناً يسيل

مروياً هامة هذا الجبل الثقيل

رأيته يمتد من جيل الى جيل كخيط النور

في عالم الفوضى وتزاحم الاضداد والعصور

وقد يجدي سيلان الدم او الثورة في استعادة نقاء الحياة ، مستخرجاً اياها من صلب الموت:

الدم في كل مكان ساخناً يسيل

يلعق في لسانه المحاره

يفتضها ، يغتصب العبارة

يعيدها صبية ناضرة البكارة

رأيته يولد من مدريد

في ساحة الاعدام او في صيحة الوليد

متوجاً بالغار

تحوم حول رأسه فراشة من نار

و (دم الشاعر)[1] طاقته التي تحترق من اجل ان تضاء دروب الحياة ، والشاعر رمز للانسان الذي حاز ضميراً نقياً ينطق بأسم الاخرين:

صوت الشاعر فوق نحيب الكورس يعلو ، منفرداً ، منحازاً ضد

الموت وضد تعاسات البشر الفانين

وتظهر رموز الحياة وقد فارقت حياتها ، ولاشيء يعيد لها الحياة الا دم الشاعر الذي يعني تضحية ، وحياة جديدة تبعث بفعل هذا الدم:

بدم الشاعر ، هذا الحب القاسي ، يكتب تاريخ الروح

يغمر الموت والدم قصيدة (من كتابات بعض المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونة باريس)[2] اذ يغلب الموت الحياة حين يموت الاب والابن معاً:

كان ابي عبداً على محراثه مات

ولكني على مقصلة الجلاد

مستشهداً أموت

يتشابه الموت في النهاية ، لكنه يختلف في الوسيلة والدلالة ، وهو مختلف بدليل اداة الاستثناء ومقصلة الجلاد التي تجعل موت الابن ثورة ، وموت الاب عبودية ، وتختلف الغاية ايضاً:

لترتفع رايات كومونة باريس

لينهض فقراء الارض من جديد

ونهوض الفقراء لايكفيه دم واحد ، فهو به حاجة الى تضحية اكبر ينتشر الدم معها في كل مكان ، فتتجمع لذلك كثير من الرموز الدالة:

دم على الكنائس القوطية الحمراء

دم على الاجراس

دم على قصائد الامطار واللوحات

دم على دفاتر الاطفال

دم على باريس

يهطل مدراراً على بيوتها ويسقط الجليد

فقد اصبح الدم رمز ثورة[1] شاملة ، وتضحية كبيرة ، وهو حين يحدث في باريس يجدي ، لكنه حين يحدث في بلاد العرب يجلب الموت دون الحياة:

كان الفراق / الموت

يأتي مع الفجر ليستخرج من صندوق هذا الجسد الجواهر

والامل المسافر

وشعلة الحياة

يأتي مع الجلاد

فيتحول الثائر الى نعش يرتجي البعث من جديد بعد ان خاب في موته:

فلتحملي أمّاه

نعشي على فراشة البرق الى الحقول والغابات

ولتنثريني في الضحى رماد

في مدن الجوع وفي ازمنة العذاب والثورات

اولد من خلال هذا العالم الواعد بالطوفان من جديد

مع الملايين التي عذبها انتظارها الطويل

تلك هي المفارقة بين دم ودم.

ويتسع انتشارالدم على رموز كثيرة سعة انتشار الحرب والامها، في (الى انا سيكرز)[2]:

دم على الاشجار

على جباه الحرس الاسود

والاحجار

على عيون القمر المصلوب في الجدار

على المصابيح

على الازهار

على زجاج عربات النوم في القطار

حتى كأن النار

أتت على العالم

فاستحالت الارض الى قفار

تغمرها الصلبان والصبار

والصلبان رمز اخر يعزز كثرة ما اصاب الناس من قتل في الحرب العالمية الثانية.

ومن رموز القتل (الخنجر) اداة تقترن بالغدر والمؤامرات والدسائس ففي قصيدة (الى البيركامو)[1] يشرع البياتي في بناء مشهد موضوعي تعمل فيه الادوات من دون تحديد للشخصيات ، اذ يحل الرموز محلها ، قبل ان يظهر ضمير المخاطب (انت) الذي يحتفظ بالدلالة على اكثر من مخاطب ، بما فيه الشاعر نفسه:

خناجر الغجر

تلمع في الكهوف في مخابيء الشجر

تغرز في اضالع القمر

وانت مشدود الى حجر

تغمرك الاعشاب والاملاح والمطر

وحولك الصلبان غرقى

آه لاتسترق النظر

فالف باب اغلقت والف سر دوننا انتحر

يعود الرمز نفسه ، (خناجر الغجر) ليظهر ثانية في قصيدة (الى بابلو بيكاسو)[2] ليؤدي الوظيفة نفسها باسلوب مقارب:

خناجر الغجر

تمزج في خصلتها السماء والعالم والقدر

وتحرم البشر

من نومهم

من ان يموتوا في سراديب من الضجر

طعامك النار وصمت البحر والسحر

يتكرر "الخنجر" رمزاً للصراع ، والموت غدراً في (الفارس فوق المدخنة)[1] فالفارس:

يموت فوق المدخنة

وحائط الرصاص والنوافذ المسننة

يُمد الف خنجر منها

والف لفظة مبطنة

لتطعنه

لتطعنه

وهو يموت حاملاً صليبة ووطنه

ومن رموز الموت (الطفولة البريئة) التي هي اكثر من يتأثر به ، ولاسيما اذا وقع بفعل مقصود. ففي قصيدة (افول القمر)[2] يظهر التناظر بين القمر والطفل الضحية:

ووضع القمر

جبينه الشاحب فوق حجر ونام

وارتجف الشارع والمصباح والظلام

وسكتت بغداد لاتسأل عن الكلام

يظهر تناظر اخر بين الطفولة والقمر بجامع الغياب في قصيدة (قمر الطفولة)[3]

قمر الدموع على هضاب الليل غاب

والطفل والعصفور والخيط الذي ينسل من باب لباب

يتسع رمز الطفل ليمثل بديلاً عن الوطن المعذب[4]:

قمر الطفولة في التراب

عريان تنهش لحمه

عريان تأكله الكلاب

أواه يا وطني

ويا طفلاً تمزقه الحراب

يا زورقاً يهتز في ريح المغيب

ويا مناديل الغياب

لكن هذه الرموز جزئية ، تأتي ضمن رموز اخرى ، تعضدها ، وتقوي دلالتها ولاتكاد تأخذ امتداداً واضحاً تخضع فيه للتطور الذي اصاب الرموز الكبرى.

تظهر (الذئاب) رمزاً للموت لدى البياتي في مواضع متفرقة ، لتمثل الموت العنيف الذي يمزق جسد الضحية ومن ذلك: (النابحون في العاصفة)[1]:

عريان ، ها ان الذئاب

تعوي مع الموتى

وها ان الطريق الى العراق

سدته قطعان الذئاب

سدته يا قلبي وانت على مخالبها تسير

عريان ، محترقاً ، كبير

وكذلك الامر في (الباب المضاء)[2] مستفيداً من نص تراثي معروف:

والذئاب

تسطو على من لاكلاب له ، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد

ليكون (الباب المضاء) نافذة الامل الوحيدة في نص هيمنت عليه رموز الموت التي تسند رمز الذئاب:

والليل والباب المضاء

والشارع المهجور والقتلى واقبية المياه

والريح والدم والمداخن والهوام

من سطوة الارهاب تزحف في الوحول

محمومة عمياء تزحف في الوحول

اما في (الطريد)[1] فتبدو الذئاب رمزاً للموت ، والموت رمزا للغربة:

في وطن بعيد

تتبعني الذئاب

عبر البراري السود والهضاب

حلمت

والفراق يا حبيبتي عذاب

اني بلا وطن

اموت في مدينة مجهولة

اموت

يا حبيبتي

وحدي بلا وطن

اما في (مراثي نادية)[2] فتختصر المسافة الواقعة بين الرمز ودلالته ليتحد الاثنان في الدلالة والتركيب معاً:

من ذا ، إلهي

كان يدعوني؟

وماذا قال؟

ذئب رأيت دمها بنابه

الموت ذئب

يا الهي افترس الطبيعة الحسناء

ويقترن الذئب بالموت في قصيدة (العراء)[1] مع رموز اخرى خاضعة للموت:

يعوي في داخله ذئب ، مفجوعاً بأفول النجم القطبي وموت

الفجر على ارصفة المدن الارضية يطعن عينيه الضوء الخابي في

نافذة ، يسمع وقع خطاها راحلة ، تذرو الريح كرات الثلج

النارية في عري الشارع.

الموت رمزاً:

وردت كلمة (الموت) ومشتقاته مرارا، مبكرة في شعره ، وبعد بواكيره قليلا ، وقد دارت حول دلالات مختلفة يقع معظمها في معنى الانقطاع عن الحياة الكريمة ، التي تحقق وجود الانسان ، وغالباً ما وردت مشتقات لفظ "الموت" بصيغة الجمع. لتدل على جمهور راسع ، وهو الشعب ، او طبقة منه مغلوبة على امرها ، وفي اغلب الاحوال يتراجع المعنى المادي للموت ، او يختفي ، ليظهر المعنى الرمزي الذي يريد الشاعر ابرازه.

في قصيدة (المحرقة) يقع التقابل بين كلمتي (التافهون) و (الموتى) ليظهر نمطين من الناس كلاهما في حكم الاموات:

وفتحت ابوابي

للنور والظلمات ابوابي

والتافهون وراء حائطنا

يرنون للموتى باعجاب

وكلابهم تعوي وعالمنا

يصحو على اصوات حطاب:

(يا ارض ميدي بالقبور فقد

اطعمت للفيران اعشابي)

فالموتى هم هؤلاء الذين تحركت فيهم روح الثورة فتحركوا من قبورهم ، والتافهون هم الذين مازالوا مستسلمين لموتهم من دون حراك:

اما الذين وراء حائطنا

يرنون للموتى باعجاب

فقلوبهم جيف معطرة

للبيع في حانوت قصاب

ناموا على اعتاب قاتلهم

يتثاءبون طوال احقاب

يتضح مزيد من صفات هؤلاء في (صخرة الاموات)[1] حيث الانقطاع التام عن الحياة:

صمّ على الدنيا بلون الخوف

كانوا ، والرغام

عاشوا على الاوهام

كالديدان تنهش مع الرمام

احياؤهم موتى

وموتاهم خفافيش الظلام

لم يعرفوا نور السماء

ولا تباريح الغرام

اما نساؤهم

فجرذان تعيش على الهوام

ليس هذا هجاء حسب ، انما هو تعمق في صفات طبقة اجتماعية – سياسية كانت لها السلطة تقابلها طبقة اخرى مضطهدة تظهر في (ريح الجنوب)[2] وينتمي اليها ، السجين المضحي من اجلها:

كلماتك ستدك جدران السجون

وتضيء للموتى منازلهم وتكتسح الطغاة

بحروفها المتوهجات

يظهر السجين[1] مرة اخرى ليعبر عن الموت الذي يغمره في السجن وفي خارج السجن:

عبر باب السجن عبر الظلمات

كوخنا يلمع في السهل ، وموتي ، والنجوم

وقبور القرية البيضاء[2] والسور القديم

وقيودي وهواها

وطواحين الهواء

وبطاقات البريد

يكون هذا النمط من الموت المستسلم لقدره موضع رفض عنيف كما في قصيدة (موعد مع الربيع)[3] وبحث عن حياة بديلة:

وصرخت: (لا)

في وجه موتي: (لا أريد)

وبصقت: (لا)

في وجه موتي: (لا اريد)

الباب يفتح ، والضياء يمس نفسي من جديد

وكأنما بيض تكسر عن نسور

نفسي – التي كانوا أماتوها – تكسر عن نسور

طارت الى افق البكاء

يفضي رفض الموت الحاد هذا الى التعلق بالحياة التي تقترن بالعذاب الازلي ، لكن هذا لا يمنع من التمسك بها ، فثمة امل ينقذ ، تمثل في ضمير التأثيث:

(لو لم تمت!)

وشرعت اعدو في الطريق

عبد الحياة ، انا الرقيق

عبد الحياة يعود ، يحمل من جيد

جذلان ، صخرته ، الى السفح البليد

وسخرت من نفسي: (تعود؟)

هي والربيع غداً تعود

افضى هذا كذلك ، الى طريقين في عرض قضية الموت: الاول هو الدعوة الى الحياة وتغليبها على الموت ، والثاني هو البحث عن معانٍ نبيلة للموت ، ترتقي به عن التفاهة والهوان بجعل الموت غاية نبيلة تتمثل في الثورة والاستشهاد ، تضحية من اجل حياة بني الانسان ، ومن الطريق الاول قصيدة: (الموت في الخريف)[1] التي تظهر فيها الدعوة الى الحياة ، بعد ان بدت دلائل الموت فيها:

يا صامتاً والسنديان الشاحب المغرور تجلده الرياح

وصديقك الحسون قد القى السلاح

مخضباً بدم الجراح النجل ، مقصوص الجناح

انطق ولو حرفاً ، لعل الكأس تلمع فيه راح

ولعل حادي الموت يشفق ان يرى هذي الجراح

تشفى ولا يشفى حنين في عيونك للصباح

تفتح هذه الدعوة طريقاللحياة ومظاهرها ، وتسد الطريق على الموت ::

الشمس تشرق ، والخريف على الهضاب

يلم اذيال السحاب

والسنديان تناثرت خصلاته فوق التراب

وصداح قبّرة كأنْ قيثارة في قلب غاب

وكأنْ تخطت الف باب

ليل الخريف ، وعاد للارض الشباب

وبمثل هذه الدعوة – على تفاوت – ينظم البياتي قصائد اخرى ، لكنها ضئيلة النسبة قياساً الى غيرها ، وهذا يعني ان التعلق بالحياة بصيغتها البريئة لايجد مكاناً واسعاً لدى البياتي. الا ان يكون ذلك لمعاناة ، ونضال واعٍ مقصود ، ربما يقود الى الموت احياناً ، لينتج حياة جديدة هي الحرية نفسها وبذلك يفتح المجال لسلوك الطريق الثاني الذي اختطه للموت ، بعد رفضه ، وهو الموت الثوري الذي يقترن – غالباً – بعوامل سياسية ، وفكرية ، تجعله يؤمن ان الثورة والموت هما سبيل انتصار الانسان على جلاديه ، لذا يظهر لدى البياتي انموذج الموت النبيل ، او الاستشهاد من اجل غاية نبيلة ، وهذا يأخذ مجالاً واسعاً ، سواء على مستوى النصوص من حيث النسبة ، ام على مستوى حركة النص المكانية حيث العالم كله مجال تلك الحركة ، ليكون الانسان المناضل هو الضحية ، ففي قصيدة (الى امهات جنود المانيا الديمقراطية)(1) تظهر في لمحة ، صورة المقاتل الذي لايعود من الحرب ، أي المفقود ، وهي صورة موجزة لكنها مؤثرة ، فهي بصوت الام ، وبهذا الصوت وحده تحوز قدرا من الصدق والتأثير ليس بالقليل، وهي تقوم على مفارقة بين رؤية الحياة وهي تعود الى المحيط الذي تعيش فيه الام ، وانتظارها الذي يسبب لها الماً مزدوجاً ، اذ لاتجد السلوى فيما حولها ، بل هذا في ايلامها بما من حياة لاتشترك فيها :

ألف حبيب عاد

فانتظرت ان تعود

والف اقحوانة

تفتحت

عبر الليالي السود

فما لقلبي ظل في انتظاره

وظلت الحدود

مغلقة ، يحرسها الجنود

(يا ولدي!)

القصيدة مطلقة ، ولا قيد فيها سوى العنوان ، لذا تصلح للتعبير عن الموقف نفسه مهما اختلف المكان والزمان. وهذا يظهر ايضاً في (القتيل رقم ٨)[2] اذ يصبح الموت ذا دلالة على القيمة العليا فيه وهي الاستشهاد:

واطبقت عليه في جليدها الجدران

وسيق للموت

كما تساق للمسلخ

في مدينتي الخرفان

ليكشف بهذا عن عنف الفاشست في قتل الضحايا ، ويكشف عن القتلة عندما يصبح الموت رمزاً للزيف الذي يعم الحياة ، في قصيدة (المزيفون)[1] مستعملاً ضمير المخاطب ، وتظهر معه رموز الموت:

الريح والغربان تنقر في عيونك والدماء

صبغت حصى الوادي

وكفك للسماء

مرفوعة للنجم للافق البعيد

وجناح نسر في الفضاء الازرق النائي يموت

يموت في عينيك

والغربان تنقره

يموت

تزدحم رموز الموت: الخريف ، الكلاب ، لكن النفاق كان اظهر منها:

وكلابهم تعوي وقاتلك الجبان

خزيان يمسح عن حصى الوادي الدماء

ويقبل النصل الذي ارداك في لؤم

ويجهش في البكاء

وكمن يقول ، كمن ، الى اللص احترس

ولسيد البيت الحذار!

صلى عليك وسار لايلوي على شيء

لكن القتيل يعزي نفسه بالمبدأ والموت النبيل:

وامعن في الفرار

يا أكلا لحمي ولحم اخيك حياً

ياخيوط العنكبوت

يا أكلي اني اموت

من اجل ان اهب الحياة

دلالـة المـوت:

اجتمعت لدى البياتي خبرة كبيرة في عرض الموت ، فاتاح له ذلك ان يمعن في انماط هذا الموت ليميز بينها[1] ، وقد ظهرت هذه الانماط متشعبة في نصوصه على امتداد مسيرته الشعرية ، اذ اخذت كلمة "موت" ومشتقاتها ابعاداً دلالية مختلفة ، فضلاً عن ابعادها الرمزية التي جرى البحث فيها ، وذلك باختلاف المواضع التي وردت فيها ، والغاية من ايرادها ، وهي في اختلاف وتغاير باختلاف المراحل والحقب التي مرت بها النصوص وما كان يرافقها من ظروف سياسية واجتماعية.

يميز البياتي الموت في (بكائية الى شمس حزيران)[2] بحسب مصدره اذ يصبح الاحجام عنه من الاسباب الرئيسة للهزيمة ، وهو الموت البطولي الذي يعني التضحية مع وعي بالغاية المنشودة:

نحن لم نقتل بعيراً

او قطاة

لم نجرب لعبة الموت

ولم نلعب مع الفرسان

او نرهن الى الموت جواد

نحن لم نجعل من الجرح دواة

ومن الحبر دماً

فوق حصاة

اما الموت المسلط من الطغاة على الجماهير فهو الذي يحرمها حق الحياة ويحرمها حق الموت تضحية، فاختلف الموت باختلاف المصدر والغاية:

نحن جيل الموت بالمجان

جيل الصدقات

لم نمت يوماً

ولم نولد

ولم نعرف عذاب الشهداء

فلماذا تركونا في العراء؟

يا الهي

للطيور الجارحات

نرتدي اسمال موتانا

ونبكي في حياء

وهذا التفريق بين نمطي الموت يظهر جلياً في قصيدة (الموت في الحب)[1]:

فاني أموت من كوني لا أموت

فالموت الاول هو العجز عن معانقة الموت الثاني الذي هو تضحية وانتصار لانه يوجد الحياة ، فالموت الاول تافه ، او هو الموت بالمجان ، اما الثاني فهو مجدٍ ، اذ يعيد الحياة بعودة رموزها:

- سنابل القمح التي خبأتها في ظلمة الضريح

تفتحت اجفانها واختلجت في الريح

عادت لها الحياة

فاين يا رباه

يذهب هذا الحب بعد الموت؟

هذا السؤال يفتح الباب لاحتمالين: اما النهاية الابدية التي لاحياة بعدها ، واما الانفتاح على حياة اخرى هي بعث ، او ولادة بعد الموت او منه. وكان هذا الاحتمال هو الاكثر قوة واثراً ، في نصوص البياتي ، اذ طالما كان الصراع قائماً بين الموت والحياة ، وطالما كانت بذرة الحياة تنبت من جديد[2] ، وذلك ما يظهر في (النبوءة) [3] الجازمة بالبعث والنشور الواقع حتما اذ تبدأ حركة البعث الاولى من عمق الموت ومنذ الاف السنين ، فتدب حركة الحياة في الاوصال المقطعة:

آه من عري سماء الكلمات

تحتها ارقد قشاً مومياء

صامتاً انتظر البعث ألوف السنوات

حاملاً موتي ، معي ، جواب افاق ، بلا زاد وماء

كلما غير مجراه الفرات

رقدت في قاعه روحي مع الصلصال والعشب حصاة

آه من يجمع اشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان ومكان

فانا لوح من الطين وخيط من دخان

كتبوا فيه الرقى والصلوات

مراثي مدن الشرق التي ماتت واعياد الفصول

وتزداد حركة الانبعاث والنشور عنفاً عندما تتجلى في مفاصل كثيرة من الحياة ، تاخذ سمة ثورة ونبوءة ، يعززها رمز انبعاث قوي هو عشتروت:

عندما تصهل تحت سور الليل الخيول

ومجوس الزمن الاتي يدقون الطبول

ويعودون من المنفى الى المنفى فلول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي عشتروت

في رداء الكهنوت

بكاء عشتروت مقدمة لخيبة ، فالانبعاث لا يتم برغم قوة مقدماته ، ورمز الثورة "الديك" يصيح على اطلال خربة:

عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نور

ويصبح الديك في اطلال اور

آه ماذا للمغني ساقول

وانا اجمع اشلائي التي بعثرها الكاهن في كل العصور

ونذوري والبذور

فقد احتفظ النص بامكان الحياة التي اودعها في البذور ، وبذلك سيتحقق الانبعاث الذي يظهر بغلبة الحياة في قصيدة (الموت والقنديل)[1] فالقنديل هو شعلة الحياة الحية التي تقع تحت هيمنة الموت ورموزه الكثيرة في النص ، فالملك الاسطوري يرحل ، ويبقى السؤال؟

فلماذا رحل الملك الاسطوري الحطاب

يتبعه رحيل رموز الحياة التي ترد بصيغة الاخبار:

مات مغني الازهار البرية

مات مغني النار

مات مغني عربات الحرب الآشورية تحت الاسوار

وبعد ان ثبت النص هيمنة علامات الموت ، يتجه الى اثبات بعض علامات الحياة ، وهي برغم قلة حضورها تكتسب قوة ازلية بانتمائها الى الله:

لغتي صارت قنديلاً في باب الله

يعود الموت للظهور ، لكنه موت مؤقت ، او هو حياة بانتظار النشور:

ارحل تحت الثلج ، اواصل موتي في الاصقاع

فثمة تقابل بين الفعل "ارحل" الذي يدل على السفر ، والسفر حركة ، والفعل "اواصل"وهو فعل فيه حركة ايضاً ، لكن المفعول "موتي" يسلب الحياة ، لتؤول النتيجة الى ان الموت هو توقف طارئ على الحياة ، والفعل ارحل يحمل معنى الموت ، ويظل الصراع قائماً حتى يحسمه المقطع الاخير الذي يتجه نحو الحياة الابدية الناتجة من تضحيات الرحيل او الموت:

لغتي صارت قنديلاً في باب الله ، حياتي

فرت من بين يدي ، صارت شكلاً والشكل

وجوداً ، فخذوا تاج الشوك وسيفي

وخذوا راحلتي

قطرات المطر العالق في شعري

زهرة عباد الشمس الواضعة الخد على خدي

تذكارات طفولتي ، حبي

كتبي ، موتي

فسيبقى صوتي

قنديلاً في باب الله

ولا شك في ان هذا ينطوي على احساس بالياس من تحقق المراد في الحياة الدنيا ، فيكون اللجوء الى الله تعويضاً نفسياً عن حدة الشعور بهيمنة الموت التي تصبح اكثر جلاء في مراحل لاحقة من حياة الشاعر مستفيداً من التاريخ:

في مقبرة (الغزالي)[1]

كان الموتى يبكون

وتبكي الاشجار

حيوان بشع

يشبه قطاً اجرب

يدعى "الزبزب"*

ينبش قبراً ما زال ندياً

يخرج كف الميت

يقضمها

امراة برداء الاعرابيات

تراه فتصرخ

لكن الحيوان الجائع

يمضي في قضم فريسته

صبيان بعصي وفؤوس

خرجوا من بين قبور الموتى

ضربوا (الزبزب)

حتى الموت

فاقعى وعوى

رفع الكف المقضومة

في وجه الصبيان

ففروا

كان يمكن للبياتي ان يحوز النصر في النهاية الى هؤلاء الصبيان ، عبر نبوءة الاعرابية ، لكنه لا يفعل ذلك ، ويمضي في احكام تسلط الموت حتى النهاية:

الاعرابية قالت:

هذي سنوات حلت فيها اللعنة

فالناس جياع

وكواكب نحس

تتساقط فوق مقابر بغداد

من يدري؟

فالوحش الرابض

في ذاكرة الشعب المقموع

يعود

لياكل ، قبل نهاية القرن ،

الاحياء

لقد كان هذا وليد احساس عميق بذهاب العمر ودنو الاجل ، مع فوات الفرصة في تحقيق أي من الامال التي كان يمني النفس بها ، فها هو يرى ازدياد تسلط الظلم والظالمين ، وانحسار الثورات والثائرين ، وازدحام السنين ، التي تظهر في الارقام التي يذكرها:

في ليل السهاد؟[1]

ستة/ ستون عاماً

كبر الاحفاد فيها

كبر الجرح

وصار الشهداء

في الحكايات هم الاحياء

في هذا الخراب

كبر المنفى

وضاق الشعر

صار الشعراء

في فضاء اللغة المسكون بالموت

يتامى غرباء

ويتحول العمر او الحياة الى سنين من الموت:

ستون عاماً عمر موتي

هكذا مت من الحياة

ولم ازل اموت

هذا هو الشعور بانقضاء العمر ، واليقين بقدوم الموت:

لم يبق في العمر سوى حبة رمل[1]

اين معبودة قلبي

لم لا تصدح بالغناء

فقد تخلى الموت عن كل الرموز التي كان يتخفى وراءها واختصر دلالاته الكثيرة ، ليظهر بالحقيقة وحدها ، منتصباً للشاعر المستكين، يختار اللحظة التي ينقض فيها عليه ، وقد فعل.

يمكن اذاً ، استخلاص المراحل الرئيسة التي تمثل موقف البياتي من الموت ، وتوظيف الرمز المناسب للتعبير عن ذلك الموقف ، سواء بدلالات الرمز الاصيلة فيه ، ام بما يضيفه اليه

البياتي من دلالات جديدة ، ففي البدء ، انتصار ساحق للحياة على الموت ، ثم تتكافأ الكفتان ، لينتصر الموت على الحياة بعدها،[2] ويمكن اضافة موضع اخر اخير فيه يقين بالموت ، واستسلام له تجلى في الدواوين الاخيرة ، وفيه تتضاءل قوة الترميز وكميته لتبرز الحقيقة ساطعة من دون ظلال ، ولعل تقدم السن من بين اسباب ذلك ، فالانسان ، (كلما كبر ، استهجن التعقيد والغموض والابهام ، وتوخى المباشرة ، واحياناً البساطة ، ولكن برغم ذلك ، فان الوضوح والمباشرة والبساطة تختلف بين يديه عما كان يتوخاه منها في كتاباته الباكرة فتصبح وسيلة لنوع من التركيز والتضمين والرمز... وبعبارة اخرى يقع الكاتب ضحية التناقض)[1] الذي لا مفر منه احياناً، ففي قمة الشعور بسطوة الموت ،تبقى الحياة شهوة متجددة ، برغم احاطة الموت بها ،الذي يظهر في (شهوة الحياة)"٢"بمقام الغادر المستهزيء بضعف غيره :

مت من الحياة

لكنني

مازلت طفلا جائعا

يبكي

كدودة تقرض تفاحة

كان هو الموت

وكالسيرك

مهرج يسرقنا خلسة

ونحن في دوامة الضحك

طفولتي في يده دمية

حطمها في ثورة الشك

رايته في عرصات البلى

يعيد في هبائها سبكي

دمي على قناعه وهو لا

يضحك في السيرك

ولا يبكي

لقد اصبح كر الموت والحياة لعبة لاتثير ، فهي لا تضحك ولا تبكي، وسطوة الموت لايقابلها الا التسليم ، حين يصدر الخطاب من ضمير المتكلم الى الارض التي وارته ، ولم توار ما عانى من بؤس رافقه حتى الموت ، وقد شبع موتا قبل الموت :

قلت لامي الارض

لاتجزعي

فهو الذي حدثني عنك

اورثني الفقر

وها انني

ارزح تحت تاجه الشوكي

ان حكت الحياة عن بؤسها

فما الذي

عن بؤسنا نحكي ؟

نذبل في ليل المنافي ولا

نشبع / في عناقنا / منك

الفصل الثالث

الأنثى الرمز

((ارى كل نساء العالم في واحدة تولد من شعري))

قمر شيراز/ البياتي

الرجل والمرأة أصلاً كيان واحد ، لا يقوم إلا باجتماعهما ، وقد ظل السعي حثيثاً لدى كل منهما من اجل الاتصال والاكتمال[1] ، إن افترقا حن احدهما الى الاخر (فحنين الرجل الى المراة انما هو حنين الكل الى جزئه ، والشيء الى نفسه ، كما ان حنين المراة انما هو حنين الشيء الى وطنه)[2] ، وحين قامت الفواصل القاهرة لتفصل بين الاثنين ، حل التعويض بالحلم لبلوغ الغاية ، وهو ما ادى – مع عوامل اخرى- الى ارتقاء صورة المراة في ذهن الرجل لتصبح الهاً يعبد ، فهي الام ، ومصدر الخصب والحياة ، تقام لها الانصاب والتماثيل في مختلف مراحل حضارة الانسان ، وصولاً الى العصر الجاهلي الذي احتفظ ببقايا كثيرة من ميراث من سبق ، وقد ظهرت اثار من ذلك تتبعها الدارسون[3] واختلطت صورة المراة في الاذهان بصورة انثى الحيوان بجامع الانوثة ، او الامومة، او الاثنين معاً ، ليكون الحيوان رمزاً عليها ، او معوضاً عن ذكرها ، فظهر الرابط بين الاثنين في الادب ، انتهالاً من اصول اسطورية خفية ، كانت جذورها ممتدة في ضمائر الشعوب[4] ، ويمكن ان نجد امثلة وافية لها في الشعر الجاهلي حين تظهر الانثى غير مسماة ، فتكون امنية خيالية يود الشاعر-من دون جدوى- لو ادركها[5].

لكن هذه التأثيرات الاسطورية خفت اثرها بعد الاسلام(٦) ، وغابت الانطلاقات الشعرية في عالم الخيال الفسيح ليهيمن نمط من التكرار العقلي ، او الحسي ذي الاخيلة القريبة ، وهو ما افقد صورة المرأة بريقها ، فغاب عنها القها الاسطوري لتكون سجينة تكرار ممل ، غارق بالصنعة البلاغية المتوقعة ، او التزويقات اللفظية الفارغة من العاطفة الفوارة ، والخيال الجامح الاصيل ، حتى اذا جاءت "الحقبة المظلمة" غمرها الظلام الدامس فيما غمر من روافد الحياة ، لتظل قابعة في زوايا غيبوبة طويلة لم تفق منها بعد تماماً[7].

لقد جاء الشعر الحديث ليقدم على محاولة[1] جريئة في اعادة تمثيل الاسطورة بانساقها الفطرية ، مدخلاً اياها في جوهر التجربة المعاصرة (فالاسطورة هي خلاصة "تاليف" ومن هنا كانت "متسلطة" لكونها تجمع في داخلها اكبر قدر من المعاني الممكنة)[2] وهي تشبه الرمز في

---

[1] ظ: تاريخ الفكر العربي الى ايام بن خلدون:٥٢٩.

[2] الرمز الشعري عند الصوفية:١٥٢، ظ : الاسطورة والتراث: ٥٦-٧٤ .

[3] ظ: قراءة ثانية في شعرنا القديم.٩٥_ ١٢١، عالم الرأةفي الشعر الجاهلي :٩-٤٧.

[4] ظ: الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري:٥٥-٩٩.

[5] انظر مثلاً: قصيدة الاعشى: نام الخلي وبت الليل مرتفقاً

ارعى النجوم عميداً مثبتاً قلقاً

في ديوانه:٣٦٤ ودراسة الناقد حاتم العسكر لها في مجلة الاقلام العدد٦-٧-٨ ، سنة ١٩٩٤,٠ (٦) ظ: المرأة عند شعراء صدر الاسلام:١٩-٢٤، صورة المرأة في الشعر الاموي:٣٧-١٠٠.

[7] ظ: تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهت الرؤيا وجمالات النسيج :١٥-٨٧ ،مقال في الشعر العراقي الحديث:٩٣-١١٦.

[1] ظ: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١٢٩.

[2] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ٣٥٣.

هذا وان اختلفت عنه في طبيعة التركيب ، بل (هي لغة رمزية او نوع من الشكل الرمزي)[3] يلجا الشاعر اليهما (استجابة للوضع الروحي للانسان الحديث ، لحقيقة وجوده ذاتها في عصر ما بعد الاسطورة)[4] الذي فرض الاصطدام بواقع جاف اوجد دوافع قوية للهرب منه ، فكانت الاسطورة هي المهرب المريح ، عبر السماح للخيال بالتجوال الفسيح في عالم غير محدود وبذلك انفتحت الافاق واسعة ليكون التعبير الفني متحرراً من قيود الواقع ، ومعطياته المنطقية الجافة.

لقد صار بامكان الانثى ان تكون- بفضل الاسطورة والرمز- هماً اجتماعياً او فكرياً ، ولم تعد محاصرة في حدود الصورة القسرية المكررة (فلجوء الشاعر الى الاسطورة احتجاج على الظلم الاجتماعي والكوني ، وبحث عن الانسان في انصع صفحاته)[5] ثم انطلقت لتكون منطلقاً للتعبير عن قضايا جوهرية تخص حقيقة الوجود الانساني نفسه (وقد استطاع الانسان عن طريق الاسطورة ان يرضي حاجته الروحية من جهة ، وحاجته الى التوازن مع المجتمع من جهة اخرى)[6] وهذا نابع من وعي بالمضامين والدلالات يقابله واقع موضوعي يستدعي توظيف مزيد من الادوات الفنية (فالاسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة ، وهي عملية تامل من اجل الاجابة عن اسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما ، فتكون بطريقة او باخرى اشبه بالنبوءة)[7] لذا انتقلت الاسطورةعلى يد الشاعر الحديث – او ينبغي ان تنتقل- من طور الاستعارة التي تتبادل فيها الشخصيات والاحداث تبادلاً محدود الدلالة الى طور اخر هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع الى استعمالها[8] وقد استفادت القصيدة الحديثة من معطيات الاسطورة على مستوى البناء والتقنيات الاسلوبية[1].

ولعل من يسر للشاعر الحديث هذا السبيل اسلافه المبدعون من فلاسفة ومتصوفة حينما استعملوا الانثى رمزاً معبراً عن هموم الانسان وتوقه الحار من اجل بلوغ الحقيقة المقصاة عن بصيرته ، فما كان منه الا ان تحايل على الواقع ، فتجاوزه ، تخلصاً منه وارتقاءً عليه الى الدرجات العلى ، باحثاً عن وجود مطلق لا تحده حدود ، وكان الانسان مذ خلق ، يسعى سعيه هذا ، (ولقد فهم المطلق ، كذلك ، على انه "الكمال" و"اللانهائية" و"الاستقلال بمقابل ما في حياة الانسان من نقص وتناه ، وارتباط نسبي بمختلف الموضوعات الخارجية من بشر واوضاع

---

[3] الاسطورة والادب: ٤١، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٩٠.

[4] الاسطورة والادب: ٦٤.

[5] الرؤيا الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي:١٢٧.

[6] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٢٩٩.

[7] الاساطير دراسة حضارية مقارنة:٤٥.

[8] ظ: الرمزوالرمزية في الشعر المعاصر: ٣١٩ ،الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور :١٧٧-١٨٧.

[1] ظ: الغابة والفصول:٧٧- ٨٠.

واشياء)[2] وما ذلك الا من (القلق تلقاء المجهول ، والبحث عن صلة روحية وعملية به ، عن طريق العبادات والطقوس المختلفة)[3] التي يؤديها الانسان لحاجة ملحة تهيمن عليه وتدفعه الى البحث عن قوة عليا ، مثلى ،تبث في نفسه الامان والاطمئنان ، يحقق الانسان فيها صيرورته بين الوجود والعدم.

لقد حسم الصوفية امرهم بالتوجه الى معرفة الله ، والاتصال به لانه الحق المتعال ، الذي يتحقق بالايمان به اسمى نمط للوجود الانساني الامثل ، غير (ان معرفة الله عندهم قد بدت مشوبة بطابع وجداني عاطفي مشبوب ، اساسه البنية الرمزية للانثى بوصفها من ناحية تجسداً للنفس التي تبدو معرفتها مقدمة جوهرية ومدخلاً لاغناء عنه الى معرفة الربوبية ، وبوصفها من ناحية اخرى ، مظهراً للتجلي الالهي في الصورة العينية المحسوسة التي اعتبرها الصوفية من اكمل صور التجلي)[4]. التي هي الغاية العظمى للانسان من سعيه و جهده .

لقد وجد الصوفي نفسه ازاء العجز السائد في التعبير ملزما بايجاد نمط من خطاب جديد يعتمد الرمز و التلميح بدلا من الكشف والتصريح وقد اعوزه ذلك ايضاً فحول المعطيات السائدة الى مستويات الرمز ، واهمها: شعر الغزل ، وما فيه من عشق وجنون ، او اسماء نساء صرن رموزاً ، وذلك استغلالاً لما في طاقة الرمز من ايحاء وتعبير ، اذ (ان رمزاً واحداً يمكن ان يلائم متطلبات مجموعة واسعة من التفسيرات الافتراضية)[1] التي تحددها البيئة التي يلج فيها الرمز ، واتجاه القراءة التي تعالجه.

كانت "السريالية"[2] - الى جانب الصوفية- رافداً اخر نهل منه الشعر الحديث حين وجد توافقاً ، في المنطلقات والغاية في السمو فوق الواقع عن طريق تغييب الوعي مؤقتاً ، لذا (اختلطت الصوفية والسريالية اختلاطاً كبيراً لان الصوفية والسريالية تصدران عن منبع واحد ، هو "اللاوعي" ، او التجارب الباطنية ، او انهما تعتمدان اعتماداً كبيراً على الذوق والكشف الذاتي)[3] الذي يعطي الرؤى الذاتية هيمنة كبيرة في الابداع والتاويل على حد سواء.

لقد كان البياتي يستمد من هذه الروافد استمداد الصانع الحاذق الذي يعرف ما ياخذ وما يذر ، ويعرف كيف يدرج ما اخذه في حصيلة افكاره ، وارائه ، وما يريد التعبير عنه فنياً ، وان كان هذا الاخذ قد اوجد مشكلات ، منها: الفهم الصعب ، وربما الغموض احياناً (ففي البياتي عرق سريالي يجعل الصور التي يتدفق بها شعره متنافرة الاجزاء في بعض الاحيان ، يصعب

---

[2] الحرية والوجود مدخل الفلسفة: ٤٨.
[3] م. ن: ١٠٥.
[4] الرمز الشعري عن الصوفية: ١٥٣ ، دراسات ونصوص قي الادب العربي:٢٦٧- ٣١٦.
[1] الاسطورة والادب:٣٧.
[2] ظ: المذاهب الادبية:٣٢٩- ٣٤٨.
[3] مقدمات في الشعر السومري ، الافريقي ، الصوفي:٢١٧.

الاهتداء الى ما ترمز اليه ، وكأن الشاعر اخرجها من نثارة الشعور بلا ضابط)[4] ولذلك حدد البياتي بنفسه بعض المفاصل الرئيسة في رؤيته الشعرية ، فقد كان يصر (على ربط الظواهر اللاهوتية والميتافيزيقية في شعره بجذرها الشخصي وتراب تجربته الذاتية ، في وحدة وجودية تتصف بالتحول نحو اكتمالها غير المنجز ، باستمرار)[5] وقد بيّن بعضاً من ذلك بقوله: (ان قراءتي للفلسفة الكلاسيكية ، وللفلسفات المعاصرة ، كالفلسفة الماركسية والوجودية منحتني رؤيا شمولية ، فلسفية ، للاشياء ، صبغت اشعاري بصبغتها وتكاد تكون مواقفي من الحياة والانسان والاشياء غير متناقضة ، وانما هي نامية متطورة)[6] وهو ما جعله يعيد عرض الافكار والشخصيات بصياغات جديدة تستجيب لغاياته الفنية ، فتوظيف (شكل متصوف ، سواء الشخصيات ام اللغة ، ليست غاية ، فهدف المتصوف هو السماء ، اما انا فاستخدم لغة التصوف: الثورة في الارض .. هدفي هو اقامة العدالة على هذه الارض)[1].

وهكذا كان توظيف البياتي للحب ، وما يتصل به ، بمعناه الانساني الشامل ، فهو حين (يتوحد بالقضية ، فأنه يصبح كونياً شاملاً لاتحد منه التموضعات العاطفية ، انه حب اكبر من النفس ، يستوعب كل جمال الدنيا وعواطفها البشرية النظيفة)[2] ليكون مرتقى النفس الانسانية نحو السمو حتى يصبح (تلويحاً الى حب الهي ، مستحوذ قاهر. من ديالكتيك عاطفي وجداني يجمع بين الطبيعي والالهي ، بين الشعور الباطني ببكارة العشق وعذريته الطاهرة وبين الشهوانية التي تعبر عن نفسها في مظاهر استيطيقية متنوعة ، بين التجلي الالهي والصورة العينية المحسوسة)[3] وكذلك ظهرت الانثى متفوقة على واقعها المادي ، فهو (لم يصورها امرأة طبيعية كالمرأة التي نراها في شعر نزار قباني مثلاً ... فهي امرأة مفترضة لم يقابلها الا في الحلم)[4] وهي ليست تعويضاً عن صورة الام ، التي يمكن ان تظهر في ما يقابل من نساء[5] فقد كشف الشاعر في اخريات حياته عن سر دفين لم يبح به من قبل ، وذلك هو حبه ، وهو طالب في دار المعلمين ، فتاة ايرانية اسمها (فروزنده)[6] التي أوقدت شعلة الحب في قلبه ثم اختفت ، لتظل الجذوة ، سنين طويلة ، مصدر الهام وتسامٍ تتجلى تحت مسميات كثيرة وتتجسد في صور كثيرة ، تجعله يضيف الى (صورة المرأة طابعاً سحرياً شبه سوريالي – احياناً – فهي امرأة عجيبة ،

---

(4) تجارب في الادب والنقد: ١٤٧.
(5) بكائية الى حافظ الشيرازي: ٣٩.
(6) الموقف الشعري الى اين: ٣٨، دراسات نقدية: ١٤٤.
(1) مجلة الاقلام ع ١١- ١٢ من حوارمع البياتي، ظ: الغابة والفصول: ٣٤١.
(2) الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٧٧.
(3) الرمز الشعري عند الصوفية: ١٦٦.
(4) الرؤيا في شعر البياتي: ٣٤٢.
(5) ظ: م.ن: ٣٤٢.
(6) ظ: بكائية الى حافظ الشيرازي: ٣٩- ٧٥.

لماعة ، لها ضفائر ذهبية ، ترقص عارية تحت الامطار ، وتمشط شعرها الامواج ، وتداعب اوتار القيثار)[7].

ان الذي دفع البياتي الى سلوك هذا السبيل هو ما وجده من امكانات التعبير الواسعة التي توفرها هذه الوسائل ، فضلاً عن مطابقتها لما يحمله من رؤى وافكار تنطلق بعيداً عن الدوائر الضيقة الى رحاب التعبير الانساني الاشمل ، والسعي الى القضاء على مساوىء هذا الوجود الذي ارغم فيه الانسان بما فرض عليه من قهر واغتراب.

ويصرح البياتي موضحاً هذه الحقائق بقوله: (ان فكرة الحب مرتبطة عندي بفكرة الثورة ، ولذلك لايمكن لي ان اتحدث عن الحب دون الحديث عن الثورة ، وطبيعي انني لا اقصد هنا معناه الشائع ، وانما الذي اريده هو الحب العظيم الشامل الذي يولد مع الانسان ويشده الى كل ما في الكون من ظواهر واشياء ، ومن ثم يتوحد عندي الحب بالثورة ويتبادل معها الرمز والاشارات والالفاظ)[1] وكذلك يمكن ان نفهم الربط بين الصوفية والثورة ، ولانعني هنا الصوفية السلبية ، انما هي الصوفية الثورية التي تمجد الانسان بكونه افضل مخلوقات الله[2]، وهي الصوفية الملتزمة بقضايا المجتمع[3]، ومحاربة السلطان الجائر ، وان كلف ذلك رأس الناطق بكلمة الحق ، وهنا يتبين (ان المسالك التي قادت البياتي الى الصوفية لاتخرج عن الطريق الممتد بين الثورية والتصوف ، وهو طريق يبدو – للوهلة الاولى – لاوجود له ولامعنى فيما اذا اخذ ذلك من ظواهر الامور. اما في حال الفهم الاستبطاني ، الاعمق ، فان العلاقة بين الثورية والتصوف هي على غرار العلاقة بين الحقيقة والتصوف)[4] فهي اعادة اكتشاف للواقع عبر الرؤية الشعرية ، والحلم الواعي ، مخترقاً حجاب الزمن ومقدماً النبوءة بالمستقبل[5].

وكذلك الامر مع السريالية ، فهي ليست ترفاً اسلوبياً مقلداً ، او نزعة ذاتية دافعها التميز او التفوق على الاقران ، وانما هي امتداد للواقع وامتزاج معه[6] وقد اوصله سعيه هذا الى الولوج في عوالم ما وراء الواقع ، مسخراً اياها للتعبير عن الواقع الماثل في عصره. وما يمكن ان يولد منه في المستقبل ، ليلتقي ، بذلك مع المبدعين من ذوي الرؤية والنبوءة المستقبلية الرائدة اذ (انه لا يكاد يبرز اليوم كاتب او فنان كبير الا وهو مرتبط بوجهة نظر ميتافيزيقية ، تجعله اعمق

---

[7] الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٨٥.
[1] دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: ١٤٣- ١٤٤.
[2] ظ: مقدمات في الشعر السومري ، الافريقي ، الصوفي: ٢٠٢.
[3] ظ: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٤١٤.
[4] الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ٢٢٦.
[5] ظ: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٤١٥.
[6] ظ: الشعر العربي الحديث وروح العصر: ١١٠.

اتصالاً بالروح الانسانية السائدة في عصرنا المضطرب هذا)[7] الذي لاتكاد تهدأ فيه عاصفة حتى تهب اخرى اشد منها قوة واكثر ظلاماً.

الرمـوز البسيطـة:

وهي الرموز الانثوية التي تحمل حزمة دلالية صغيرة ويكون فعلها واضحاً في الاداء حين يتجه اتجاهاً واحداً يحد من امكان التوسع في الدلالة ، ومنها مايرد تحت اسماء ، انثوية ، ربما كان لها وجودها الواقعي ، ولكنها وظفت رمزياً ، في حين كان بعضها ذا بعد اسطوري ، او هو من اختراع الشاعر نفسه ومنها ما يأتي:

ناديــة: في (قصيدتان الى نادية)[1] تظهر صورة الطفلة التي تندمج في سياق الحكاية المعروفة (بمصباح علاء الدين) ليكون الاب مصدر السرد ، وتكون القصيدة بهياة رسالة ، او حكاية اطفال:

صغيرتي نادية
رأيت في سماء عينيك
رأيت الله والانسان
وجدت مصباح علاء الدين
والجزائر المرجان
قلت لشعري كن!
فلبى عبده
وكان

اي ان مصباح علاء الدين ، تلك الاداة السحرية ، يتحول بفعل قوة الامل في الطفولة الى دافع للانجاز والاصرار فيه.

اما القصيدة الثانية المعنونة بـ (الاب الشاعر)[2] فتختفي نادية ، ليطغى عليها هيمنة الاب بصيغة الراوي ، متحدثاً عن نفسه بضمير الغائب ، وتكون نادية متلقياً سلبياً ، مختفياً خلف النص.

---

(7) الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة: ٥٢.
(1) الاعمال: ٣٠٨.
(2) م.ن: ٣٠٩.

اما (شيريـن) فهي صبية يروي لـها جلال الدين الرومي* حكايته في المقطع الرابع من (مرثية الى ناظم حكمت)[1] من دون ان يكون لـها اثر غير فعل التلقي الصامت، الظاهر عبر اسلوب الروي (الحكي) في الخطاب الموجه اليها:

(شيرين) يا حبيبتي

(شيرين)

دار الزمان

احترقت فراشتي

تغضن الجبين

وانطفأ المصباح ، لكني مع السائرين

مع المحبين ، مع الباكين

احمل اكفاني

ومثلها (ياسمين) الصبية التي احبها الخيام في مسرحية (محاكمة في نيسابور)[2] تظهر في (المرتزقة)[3] لتكون احدى ضحايا الموت العنيف الذي يكتنف النص بأجمعه:

(عشتار) ماتت في الاساطير

وماتت (ياسمين)

آه من محترف يقتل بأسمي الاخرين

وعلى الاعتاب يصطاد حمامات القتيل

قاتلاً يشحذ آلات الطواغيت أجير

يرتدي عار المخانيث

ويستجدي على باب أمير

---

*ولدفي بلخ عام ٦٠٤ه ، عرف بلقب الرومي نسبة الى ارض الروم التى هاجر اليها الشاعر وقضى معظم حياته فيها ، كان ابوه فقيها هو محمد بن الحسين الخطيبي الملقب بهاء الدين ، وقد انتسب جلال الدين من ناحية الاب الى ابي بكر الصديق ، ومن ناحية الام االى اسرة خوارزم شاه التي كانت تحكم بلاد ما وراء النهر ، هاجرت الاسرة عام ٦٠٩ه وحين مرت بنيسابور التقى بالشاعر الصوفي الكبير فريدالدين العطار الذي تنبا له ببلوغ اعلى الرتب .سافر جلال الدين الى الشام بعد وفاة ابيه في ٦٢٨ه فعمل بالتدريس والوعظ قبل ان يتحول الى صوفي وشاعر كبير وذلك بعد لقائه شمس الدين الصوفي المتجول الذي بلغ الستين من عمره وقد خلده جلال الدين بان سمى ديوان شعره"ديوان شمس تبريز " وقد كان فقد التبريزي مؤلما له فانشا الطريقة المولوية وجعل قباء شمس تبريز شعارا لاتباع هذه الطريقة . لم يتقرب الى الملوك والسلاطين ولم يمدحهم انما اكتفى بتلامذته ومريديه ، توفي عام ٦٧٢ه وما زال اتباعه يحيون ذكره .ظ: جلال الدين الرومي في حياه وشعره:٢١-٣٧ . (١) الاعمال: ٣١٧.

(2) محاكمة في نيسابور هي المسرحية الوحيدة للشاعر.

(3) الاعمال: ٤١٠.

ان موت (ياسمين) المجمل هنا ، سبق ان ورد تفصيله في المسرحية على هذا النحو: (وياسمين ماتت بالطاعون ووضعت جواهر العرس على جسدها ولف صدرها بالنقاب ، ولكن ، لا ، ياسمين لم تمت فهاهي ذي لاتزال في الثانية عشرة من عمرها تكنس حانوت ابيها ...)[1] وهي تعود للظهور في (هكذا تكلم زرادشت)[2] ذكرى بعيدة:

حاملاً ناري الى عصر جديد

ومراعي وطني النائي الحزين

ومكاتيبي التي بللها الدمع وصيحات طيور البحر والمنفى

وذكرى (ياسمين)

هنــد: اهدى الشاعر قصيدة (انا وانت ابداً)[3] الى هند[4] مظهراً ذلك بضمير الخطاب الدال عليها لتمثل طرفاً في ثنائية الخطاب والعشق معاً ، ومجمل الخطاب يعتمد الثنائية ليؤول في النهاية الى نوع من الاتحاد:

من اجل عينيك الجميلتين

صليت مرتين

اوقدت شمعتين

....

فلتذكري بيتين

انا وانت ابدا

نظل عاشقين

لكن هذا العشق يتجاوز حدوده الذاتية ليلج الى صلب معاناة موضوعية حين يحاصره خطر عظيم يحدق به ، هو البين:

بكيت ، ياحبيبتي ، فالبين

يمد لي يدين

عبر دموع الارض ..

[1] محاكمة في نيسابور: ١٣.
[2] الاعمال: ٤٨٠.
[3] الاعمال: ٢٨٧.
[4] هند هي زوج الشاعر ، وقد اهداها ، فضلاً عن هذه القصائد ، ديوان "بستان عائشة" بالصيغة الاتية: "الى زوجتي هند: لم اعرف سوى حبك على هذه الارض ، فحبيني من جديد. فبحبك يكبر الطفل / الشاعر الذي هو انا". عبدالوهاب البياتي مدريد ٢-١١-١٩٨٨.ثم اعماله الشعرية الكاملة بالصيغة الاتية : الى زوجتي التي حملت معي صليب الالم من منفى الى منفى.

فالطقوس المؤداة ، واقترانها بالبكاء يجعل الحب اكبر من ان يكون ذاتياً حسب ، وذلك ما يتأكد بصورة قاطعة ، مفصلة في قصيدة (الى هند)[1] اذ يتسع ضمير الخطاب (الكاف) ليستوعب مدن العالم الثائرة ، او التي هي رموز للثورة ، لتندمج في نشاط رمزي يقارب حكايات السندباد:

عيناك مدريد التي اسعدتها

عيناك (قندهار)

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيهما ، احترقت

دمّر الاعصار

جزيرتي ، واغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية

وتتسع حركة ضمير الخطاب الكاف ، لتقترن برموز تاريخية مهمة:

عيناك (اصفهان)

آوى الى ابراجها الحمام

وبُعث الخيّام

بعندليب فمه الظمآن

موزّعاً ألحانه في الحان

ومترعاً قبة هذا الليل بالمدام

عيناك (بغداد) التي افتقدتها في الصحو والاحلام

لو كنت هرون الرشيد لتنزهت بها

شهــرزاد: من الشخصيات المعروفة في الموروث الحكائي العربي ، فهي الفاعل الرئيس في (الف ليلة وليلة) وصفتها التي عرفت بها انها انقذت بنات جنسها من سطوة الموت ، ويمكن ان يكتفى بالاشارة الى لازمة القصة المشهورة : (وادرك شهرزاد الصباح) لتدل عليها وعلى محتواها الرمزي ، وهذا ما فعله البياتي في قصيدة (الاقّاق)[1] من دون ذكرها:

سكتت وادركها الصباح ، وعاد للمقهى الحزين

كالسائل المحروم ، كالحلزون

---

[1] الاعمال: ٣٦٨ وبرغم الفارق الزمني: موسكو ١٩٦١/١/٢٥- ١٩٦٥/٤/٢٣، وبرغم الفارق الفني بين النصين ، تبقى هند محتفظة بدلالتها الرمزية ، وان اتسعت في الثاني.

[1] الاعمال: ١٢١.

ينتظر المساء

ولايظهر تصريح اخر لوجودها في القصيدة ، الا انها تحس متخفية بين طيات اسلوب السرد الذي ينقل الزمن الواقعي الى نمط اخر مجهول ، فالزمان يكتمل بدورته ليعود الى المساء في النهاية من حيث بدا ، ومثله (المكان) حيث (المقهى) مركزه الذي يعود اليه الحدث في نهايته بعد جولة تيه:

.. ويعود للمقهى الحزين ولا يعود

كالسائل المحروم ينتظر المساء

وتوظف قصيدة (الامير السعيد)[2] التقنية نفسها ، بطريقة الحذف التي تنبيء مسبقاً عن استمرار الحكاية:

... وادرك الصباح شهرزاد

فسكتت وعاد

إلي نفس الحزن ، والشعور بالضياع

اذ تأتي شهرزاد ، هنا ايضاً ، ركيزة انتقال الى الهم الذاتي فيقابل الفعل: (سكتت) المسند الى شهرزاد الفعل (عاد) المسند الى ضمير المتكلم ، وبذلك ينفتح الحكي باتجاه ضمير المتكلم نفسه ، وتغيب شهرزاد عن المشهد ، ظاهراً ، لتظل حاضرة في نمط السرد ومقومات الحكاية.

تعود (شهرزاد) الى الظهور بوظيفتها التي سبق ان مارستها سابقاً ، فهي متكأ تقني يتيح للراوي الانتقال بين مفاصل حكايته الذاتية ، اذ تختم اللازمة السردية المعروفة: (وادرك الصباح شهرزاد) كل مقطع من المقاطع الثلاثة التي كونت قصيدة (شيء من الف ليلة)[1] لتكشف عن ان الحكايات الواردة في هذه المقاطع ما هي الا تنويعات يقصد بها تمديد وقت ملاقاة المصير المحتوم ، او هي وسيلة سحرية ، لقلب الاوضاع ، توقاً الى التحرر من السيء منها ، فالمقطع الاول لا يوضح عود ضمير التانيث (المروي له):

اطير كل ليلة على جوادي الاسود المجنح المسحور

الى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة ببابها المهجور

احمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة

فاصبح ضمير المتكلم مصدر السرد ، وهو ما ادى الى تبادل المواقع الثابتة في الحكاية القديمة ، اذ اصبحت (شهرزاد) مروياً له ، وهذا ما قاد الى انقلاب مناظر على مستوى صلب الحكاية بناء ودلالة ، فالحكاية الجديدة تتشح بوشاح سحري ، لكنها تمتد لتلامس الواقع المعاصر

---

[2] الاعمال:١٤٤.

[1] الاعمال: ٤٥١.

، حين تنقل السرد الى مشكلات العصر الحاضر مع احتفاظه بطابعه الحكائي القديم ، فهي تستعمل الادوات القديمة بدلالات وانماط جديدة.

ويحتفظ ضمير المتكلم بادارة السرد في المقاطع الثلاثة للقصيدة معتمداً الركيزة التراثية (شهرزاد) في اختتام كل مقطع ، وفي الانتقال الى مقطع جديد يخلق تمازجاً سحرياً ، عجيباً ، بين المستوى التراثي ، والمستوى المعاصر الذي هو محور الحكاية ، اذ ينقل المعاصرة فيرحلها الى الماضي ، وينقل ، في الوقت نفسه ، الماضي ليعيش في الحاضر بتمازج بين ادوات السرد ومكونات الخطاب. وهو امر يتكرر بوجه اخر. في قصيدة (الجرادة الذهبية)[2] حين تحتل (شهرزاد) مكانة مؤثرة ، فهي تنتمي الى السياق المهيمن ، سياق الموت والحياة ، وما بينهما من تبادل ، فهي تظهر ، اولاً ، ميتة ، مع رجاء البعث الذي سرعان ما يتحقق: فلتنفخي ، ايتها الساحرة ، الرماد

لعل شهرزاد

تمد من ضريحها يداً الى النبي والشاعر في الميلاد

لعل نار أرم العماد

تلمع في صحاري هذي المدن المطلية الجدران بالسواد

لكن هذا الانبعاث الذي تحقق جاء خائباً ، ليكشف عن سوءات البيئة التي بُعثت فيها جارية تباع:

رأيت شهرزاد

جارية في مدن الرماد

تباع في المزاد

رأيت بؤس الشرق

ونجمة الميلاد في دمشق

فهو بعث سلبي يمثل وجهاً من وجوه الموت السائد في النص ، ليظل البعث الحقيقي مؤجلاً ، معلقاً بالانتظار:

انتظر (المبشر الانسان)

انتظر الطوفان

فشهرزاد هي ضحية من ضحايا الموت ، او مظهر من مظاهره يتوافق مع مظاهر الحياة الزائفة في ظل الموت المهيمن ، وهو مرجع النص الرئيس . وهو امر يتكرر حين تظهر

---

[2] الاعمال: ٤٥٤.

(شهرزاد) ميتة لاتتصف الاّ بالصمت ، بعد ان كانت صفتها الكلام ، في قصيدة (العّراف الاعمى)[1]:

- لم تقل ، مولاي ، شيئاً شهرزاد

فهي في تابوتها نائمة تبكي

لكن وجود (شهرزاد) في تابوتها ، مسجاة ، لايعني انها قد ماتت ، فهي مازالت تمارس فعلاً من افعال المتصفين بالحياة ، وان كان سلبياً ، وهو انها تبكي ، وعلى من يريد ان يبعثها جهد كبير لايقتصر على ايقاظ من موت ، بل هو بث حياة تتعلق بها حيوات كثيرة غيرها لان انبعاثها هو بعث للحياة:

- ها انا اشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شعاع

تحت مصباح عمود النور في الليل لكي تبعث بعدي شهرزاد

في خواء المدن الكبرى وفي احيائها تحت سماوات البكاء

لكن الانبعاث حين يتحقق ، فهو يتحقق مفاجئاً ، خاطفاً ، ويصبح انبعاث الحياة فعلاً مؤجلاً ، محكوماً بالانتظار:

قبلتني واختفت بين الزحام

وانا منتظر وحدي ، هنا ، من الف عام

دون ان يفتح باب في الظلام

أو يد تمتد بالحب ونور الكائنات

ان شهرزاد ، تلتقي مع عشتار ، فتحمل وجهاً جديداً ، حين تكون بديلاً من بدائلها ، وهو ما يؤكده النص حين يحل (عشتروت) محل (شهرزاد) في الصيغة نفسها:

- لم تقل ، مولاي ، شيئاً عشتروت

وهي بعد الموت في القبر تموت

وعلى اكليلها يسقط ثلج من سماء الملكوت

في خواء المدن الكبرى ...

فقد تلاقت الصيغتان عند الموت ، وعند الصمت ، وعند خواء المدن الكبرى ، ليكون الاحلال ، توكيداً لتشابه البدائل ، بل هو تحولات مختلفة لجوهر واحد.

الأميـــرة:

---

[1] الاعمال: ٤٧٠ وانظر: الرؤيا في شعر البياتي: ٦٢.

ينتمي هذا الرمز الى مجمل الكيان الاسطوري ، التاريخي والاجتماعي ليكون منظومة تامة يعمل النص في سياقها ، اذ لاينقطع هذا الرمز لينتمي الى الحاضر الذي يسجل فيه الشاعر نصه ، وانما تولف مكونات النص عالماً ماضياً يمتد بدلالاته المتنوعة الى الحاضر ، مع امكان الاحتفاظ بدلالة الماضي ، فالنص ذو بعدين متحققين في وقت واحد: بعد الماضي الذي يتحرك فيه النسيج الكلي المكون للنص ، والبعد الدلالي للزمن الحاضر المتحقق من معاناة الشاعر واحالته عليه ، فهو ، قطعاً ، لايريد تسجيل وقائع حياة ماضية باداة المؤرخ ، او الاسطوري ، بل يريد تسجيل معطيات اللحظة الحاضرة ، مستفيداً من التاريخ والاسطورة ، لذلك تعمل مثل هذه الرموز باتجاهين: اتجاه الماضي ، واتجاه الحاضر ، أي حاضر النص ، وليس حاضر الزمن المنشأ فيه.

في قصيدة (الاميرة والبلبل)[1] يتجه الخطاب الى الاميرة باستعمال اداة النداء: يا لتمثل "الاميرة" ركيزة ثابتة تدور من حولها احداث متغايرة عبر مدى زمني متقلب من الايجابي الى السلبي ، اذ يبدأ اللقاء في زمن معين: (الضحى) ومكان محدد هو (حديقة الليمون) ليكون كل من الزمان والمكان وما يتبعهما ، وكذلك (البلبل) شواهد التحول السلبي للحدث:

يومَ دخلت في الضحى

حديقة الليمون

امطرت السماء عطراً

لكن خاتمة النص ، تنقلب الى النقيض تماماً:

فالنار في مدينتي امتدت الى حديقة الليمون

وتتعرض (الاميرة التي كانت تحب مغنيها)[2] الى انكسار عميق لغدر الفارس الذي ، يرمز الى الغدر بالثورة بعد كبير التضحيات التي قدمتها الاميرة:

لاني احبك

حب الذليلة

لان حياتي

بدونك ، يا فارسي ،

مستحيلة:

كسرت فؤادي

ويتمتني

---

(1) الاعمال: ١٨٩.

(2) الاعمال: ٢٥٠.

في الطفولة.

في المقطع الثالث من (مرثية الى ناظم حكمت)[3] تظهر الاميرة ببعدها التاريخي ، الاسطوري:

الورقة الاخيرة

تسقط في حديقة الاميرة

يا عندليب الموت

يا مخالب الظهيرة

لاتنبشي المسائل الصغيرة

لا توقظي الاميرة

وهي محاصرة بمظاهر الموت ، لذلك تظهر بصورة (الاسيرة) في (مراثي لوركا)[1] متلبسة بصور ، او تجليات اخرى :

أميرة من بابل أسيرة

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشتري الأميرة؟

ان تحول الاميرة الى اسيرة ، وهما على وزن صرفي واحد ، مع تغيير بسيط في اصوات الحروف المكونة قد يوهم ببساطة هذا التحول ، او قلة اهمية أثره ، لكنه في حقيقة امره ، تحول جذري في مجمل العلاقات في المنظومة الوجودية ومكوناتها فالاميرة وهي رمز العزة والفخامة والاحترام ، تنهار لتصبح عرضة للبيع بيد نخاس!

تستند قصيدة (الأميرة والغجري)[2] الى نسق العلاقة الجنسية التي تجمع بين الاثنين ، وقد جاء العنوان ممهداً لانبساط تلك العلاقة مع امتداد النص فهو يتكون من ثنائية عطف المشاركة بين الأميرة ، التي هي حلم اكثر ما يكون جنسياً ، والغجري ، الذي تبدو الظاهرة الجنسية من سماته الرئيسة ، وهذا ما يؤكده ظاهر النص:

أدخل في عينيك

تخرجين من فمي

على جبينك الناصع استيقظ

في دمي تنامين على سرير امطار صحاري التتر الحمراء{كذا}

---

[3] الاعمال: ٣١٣.

[1] الاعمال: ٤٣٥.

[2] الاعمال: ٥٣٣.

فالعلاقة قامت على التضاد والتفاوت: ادخل × تخرجين ، يناظرها تحقق الانفصال مع البحث عن الاتصال.

لكن تقدم النص يرتقي بالعلاقة الظاهرة نحو التسامي فوق صفتها المادية باتجاه منحى جديد يوجده الانفصال ، بتغيير مكونات النسق السائد:

مجنوناً اناديك بكل صرخات العالم الوحشية السوداء للغات

كل وجع العاشق في قاع جحيم المدن

العاشق والولي والشهيد

فيظهر سياق الالم والمعاناة ، وتتضح صورة الفاعل: العاشق والولي الشهيد ، وهي صورة تحمل سمات القدسية ، لذا يأخذ نسق الاتحاد الجنسي ، حين يتكرر ، دلالة جديدة تنتمي الى الفاعل المذكور:

أهوي ميتاً فوق سرير النار

استلقي على صدرك في الحلم

تنامين على الاهداب

مجنوناً اناديك

على صدرك استلقي

على صياح ديك الفجر في مملكة الله وفي مملكة السحر وفي

اصقاعها اواصل الرحيل

فالتكرار الحاصل في الافعال والصفات: مجنوناً اناديك ، على صدرك استلقي ، يتجه اتجاهاً قدسياً من اتحاده بمكونات قدسية: صياح ديك الفجر ، الذي يتجه دلالياً اتجاهين: مملكة الله ، بحسب موضعه الظرفي ، والدلالة الترميزية البعيدة من كون الديك مؤذناً بفجر الثورة ورمزاً لها ، ويظل النداء الملتصق بصفة الجنون: (مجنوناً اناديك) الرابط الرئيس لمقاطع النص ، فالنداء يفترض البحث عن الاتصال بمنادى منفصل ، وبرغم السعي الحاد للاتصال الذي اتخذ سمة جنسية لم يفلح في تحقيق المراد فارتقى الى مرتبة قدسية ، وهو ما هيأ للمنادى ليكون مجسداً بكل الاسماء:

مجنوناً كنت اناديك بإسمك كل الاسماء

كل المعبودات وكل زهور الغابات وكل الربات

كل نساء العالم في كتب التاريخ وفي كل اللوحات

كل حبيبات الشعراء

مجنوناً كنت انادي الله

يتركز الاتجاه القدسي ، بحصول التحول من المفرد (ضمير التأنيث) الى الكثرة: كل الاسماء لتنتهي الحزمة صوب نقطة واحدة هي (الله) وهو ما يتكرر في المقطع السادس الذي يلامس الواقع المحسوس:

مجنوناً اناديك

وفي بيروت او بغداد او باريس

لكنه يعود الى المحصلة نفسها في ختام القصيدة:

بإسمك ، مجنوناً ، كنت انادي الله

ليكون الضمير المؤنث العائد على (الأميرة) هو الخيط الخفي الذي يمتد من اول القصيدة الى اخرها مع ما طرأ عليه من تحولات افضت به الى الارتقاء من الواقع المحسوس الى المقدس ، وهو ارتقاء يقصي الانفصال ، ويعتمد التمازج بين الواقعي والمقدس لذلك يكون رمز الاميرة غنياً مع امكان تأويل مختلف لايقتصر على القصيدة ومراودة الشاعر لها ، كما رأى الدكتور صلاح فضل[1].

وهنا يمكن ان نكتشف كيف استطاع البياتي ان يعمق بساطة الرمز نفسه ، والعلاقات الواردة معه ، في قصيدة (الأميرة التي كانت تحب مغنيها)[2] حيث اطراف العلاقة واضحة ، وهي: الأميرة ، والمغني المحبوب الذي يتحول الى فارس بحسب خطابها له ، وهو خطاب يحمل سمات الاغنية البسيطة ، او الترنيمة التي لاتحمل عمقاً فنياً ، او تعبيرياً مثلما استطاعت ان تفعل ذلك قصيدة (الأميرة والغجري)[3] الاكثر تطوراً ، وهو تطور يصيب الرمز نفسه في نص آخر هو (قصائد عن الفراق والموت)[4] بما يجريه من تحولات على مستوى التسمية ودلالتها ، يقابله تحول على صعيد الطرف الثاني في العلاقة الرابطة.

تبدأ القصيدة من النتيجة التي آل اليها فعل سابق ، غير مذكور ، تدل عليه نتيجته في النص ، ممثلة في الجملة: (يمسح خده) تعززها خيبة اخرى:

ويدق باباً بعد باب دون جدوى

فالأميرة قبل ان يستيقظ الفقراء كانت

في جناح يمامة رحلت

يقدم المقطع الثاني اخباراً سردياً تظهر فيه الأميرة صبيةً تحمل صفات الساحرة:

اغوته بتعويذة حب ، عقلت لسانه وطلسمت

---

(1) ظ: اساليب الشعرية المعاصرة ١٣٠- ١٣٤.

(2) الاعمال: ٢٥٠.

(3) الاعمال: ٥٣٣.

(4) الاعمال: ٥٦٤ وانظر: كتاب المراثي: ١٠٥- ١١٠ قصيدة الساحرة.

عيونه بالسر

وتظهر الأميرة في المقطع الثالث بصورة (سيدة النساء) يقابلها ضمير المتكلم ، بترنيمة غزلية هي بالرثاء اشبه ، فهو الغناء الذي يتهدده الموت:

فلا تظني عندما أغني

بانني فرحان

فاني اموت كالعصفور

ان لم أغنّ لك ياسيدة النساء

وفي المقطع الرابع يحدث تحول جديد في الطرفين معاً: ضمير المتكلم الذي يتحول الى شاعر مجهول ، (ميت) وامرأة مجهولة تبكي:

اشجار ورد غرسوها فوق قبر شاعر مجهول

كانت الى جوارها تأوي العصافير

وتبكي امرأة مجهولة طوال يوم السبت

وعندما جف تراب القبر

اختفى قناع المرأة المجهولة ، الاوراد ماتت

والعصافير ، وظل القبر

اما المقطع الاخير فيقدم التسميات الصريحة: المرأة التي لم تفِ بالوعد والعاشق الذي يظل منتظراً ، وعندها تغلق القصيدة على الانتظار ، وهو فعل ينسجم مع عناصر البيئة الاخرى، تحركها الانثى بتحولاتها التي تؤثر في الطرف الاخر ، سواء بالترابط ، ام بالتقابل بينهما ، فضلاً عن بعض الصفات ، ويمكن رصد هذه التحولات على النحو الاتي:

الاميرة ← حبيبة ← سيدة النساء ← امرأة مجهولة ← المرأة المعشوقة.

يقابلها

قمر عراقي ← النحل الاصغر ← ضمير المتكلم (المغني) ← شاعر مجهول ← العاشق

لقد تقلب رمز الأميرة بين يدي البياتي ليحمل دلالات قد تفوق قدرته احياناً فأصل الرمز يرتبط بقصور الملوك او ما صنعته الحكايات الشعبية وما فيها من خيال ساذج ، لكن البياتي يُحمّل رمزه هذا مفاهيم قد تكون بعيدة عن سياقه ، فيها دلالة الثورة المنتظرة ، او المنقذة لمن ينتظرها.

السحابة:

وهي وجه اخر من وجوه تجلي الانثى لدى البياتي ، فهي رمز لامكان الرحيل والانتقال والحركة ، والتحليق عالياً ، ويمكن ان ترمز للنقاء والتطهير ، فهي تظهر في المقطع الاول (السحابة العاشقة) من مرثية الى ناظم حكمت[1] ذات ارتباط وثيق بالوطن ، لكن هذا الارتباط (العشق) يقود الى الضياع والطرد من منفى الى منفى:

كان حياتي فأنا من بعده

سحابة تطفو على القنن

تطردها الرياح من منفى

الى منفى

تشد شعرها المحن

وتظهر في (محنة ابي العلاء)[2] منقذاً مرجواً:

أبحث عن سحابة

خضراء ، عني تمسح الكآبة

تحملني

الى براري وطني

الى حقول السوسن

تمنحني فراشة ونجمة

وقطرة بها أبل ظمأي وكلمة

فماء دجلة الحزين اعتكرا

فهي تتحول الى حلم بمنقذ يختصر مسافة البعد ، ويحقق اللقاء بالوطن المفقود تجاوزاً للغربة.

وتمارس الفعل نفسه ، فعل الانقاذ من وهدة السقوط والضياع ، والتطهير ، في (الليل فوق نيسابور)[1]:

أيتها السحابة

لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة

وهذه القذارة

كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور

وتؤدي الوظيفة نفسها ، وظيفة التطهير من الرذيلة والمفاسد في قصيدة (الرؤيا الثالثة)[2]:

---

(1) الاعمال: ٣١٧.

(2) الاعمال: ٣٤٩.

(1) الاعمال: ٣٧٥.

(2) الاعمال :٣٨٢

فلتمطري ايتها السحابة

أيان شئتِ ، فحقول النور

امرأة تولد من أضلاع نيسابور

بنلـــوب:

وردت (بنلوب)[3] في قصيدة (سلاماً اثينا)[4] بصورة عرضية ، مقتضبة ، يتبعها (اوليس) لتحقق ابرز سمة عرفت بها وهي انتظار المحبوب الغائب وفاءً له ، لكن البياتي يتصرف بالاسطورة ليعطيها شيئاً من الاغناء وقوة التأثير حين يخلق علاقة اضافة بين (الثوب والنار) ليظهر ما يعبر عن حَر الانتظار في الدلالة القريبة الظاهرة:

لعل الف ليلة مرت

ولاتزال[5]

(بنلوب) في انتظارها

تغزل ثوب النار

او (اوليس) في جزيرة المحال

يرسف في الاغلال

وتتخذ النار المضافة الى الثوب بعداً دلالياً جديداً هو (الثورة) عندما تتحطم الاغلال على يدي شاعرٍ:

وكان الفجر في الاطلال

يضيء وجه العالم الجديد

وجه شاعر يحطم الاغلال

كاتريـــن[1]:

تظهر رمزاً عرضياً في (طردية)[2] لتعطي دفعاً وقوة لبذرة الحياة الكامنة في اعماق الموت:

كاترين ، وهي تلد الحياة

ماتت ، وهذا الارنب المذعور

---

[3] انظر: الرمز الاسطوري في شعر السياب: ٧٥.

[4] الاعمال: ٢١٧.

[5] الصواب: ماتزال لان لاتزال يفيد الدعاء وليس هذا موضعه.

[1] كاترين: هي بطلة قصة "وداعاً للسلاح" لارنسب همنغواي التي دارت حول الحرب الاهلية الاسبانية ، وقد ماتت اثناءالولادة لترمز الى امكان ا ستمرار الحياة برغم الموت .

[2] الاعمال: ٣٧٨.

يصبغ في دمائه مخالب الكلاب والاعشاب

فهي ، مثل دم لوركا ، يبذر بذرة الحياة في لحظة موته.

الموجــة العذراء:

وظف البياتي رمز الموجة العذراء ، (موجة الخلق والالهام)[3] في قصيدة (مرثية الى ناظم حكمت)[4] ليؤدي نشاطاً متنوعاً تظهر اثاره تباعاً:

الموجة العذراء

تضفر شعر اختها في وحشة المساء

تنزلق الاسماك في شباكها

تنزلق السماء

تحمل نعش طفلها الشاعر في ارجوحة الضياء

تسحر في غنائها زنابق الشواطيء السوداء

تطفو على جبينها الاعشاب والرمال والاهواء

فافعال (الموجة العذراء) هي التي تكشف عن طبيعة الاداء الرمزي واول فعل لها (تضفر شعر اختها) يقع في ظرف زمني موحش: "في وحشة المساء" يقابله فعل آخر هو: (تحمل نعش طفلها الشاعر) وبهذا اجتمع عاملان سلبيان: وحشة المساء ونعش الشاعر ، يعززه فعل اخر هو: تسحر في غنائها زنابق الشواطيء السوداء (والزنابق السود) من رموز البياتي التي اكثر من استعمالها بدلالة سلبية ، لذا يكون اجتماعها جميعاً مقدمة مقبولة لظهور نتيجة سلبية ايضاً هي: تطفو على جبينها الاعشاب والرمال والاهواء ، فهي معطلة عن الحياة بما اثقلها من ادران الحياة التي يزداد عمقها في الزمن:

من الف الف وهي في صلاتها الخرساء

ولذلك يظهر الضحايا الذين قضوا لديها ،وقد أختار النص نمطين شاملين للتمثيل:

مات على اقدامها (عوليس)

مات فارس الصحراء

فهما من الضحايا ، برغم ما لهما من قوة وبأس وتفوق على بني البشر ، وهي ماتزال برغم بطشها ، تجري على سنة النفاق:

تكر في حياء

تفر لا أحلى

---

[3] الرؤيا في شعر البياتي: ١٣٧.
[4] الاعمال: ٣١٣.

تجتمع هذه الصفات باتجاه الكشف عن دلالة (الموجة العذراء) لتكون الحياة بديدنها الابدي الذي لايعطي بقدر ما يأخذ ، لذا ، لابد من رفض الانصياع للموت اليائس ، ولابد من الثورة:

حروف الكتب الصفراء

تكورت

تفتحت عن زهرة حمراء

فالزهرة الحمراء هي الثورة التي تقلب حال الشاعر من نعش تحمله الموجة العذراء الى طفل حي يعود حاملاً قيثارة الاحياء ، اذ تمنحه الثورة القدرة على اكتساب الحياة بعد الموت ، وتعينه على امتلاك امكان الاحياء ، فيغيّر افعال الموجة العذراء السلبية تجاهه واتجاه الاخرين حتى يتحول الشاعر الذي كان نعشاً الى:

النسر فوق (الاناضول)

يبسط الجناح للجزاء

الرموز المركبـــة

الفراشـــــــة:

من الرموز التي استعملها البياتي وكان يعتقد انها (ترمز الى روح الميت في معتقدات القدماء)[1] والروح لاتفنى انما تظل هائمة بعد فراق الجسد ، ولذلك فهي تظهر في اشكال مختلفة ، وفي الجزء الثالث من (عذاب الحلاج)[2] تظهر في موضع المشبه به لابنة السلطان التي احبها مهرجه:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الافول

فجن بعد موتها

---

(1) تجربتي الشعرية: ٤١.

(2) الاعمال: ٣٤٢

ولاذ بالصمت وما سبح الاّ باسمها

ويمكن ان ترمز ابنة السلطان – الفراشة – هنا الى مايمكن ان يحقق تكامل وجود الانسان فيعتقه من هيمنة الضياع ، والتبعية ، ممثلة في صفة (مهرج السلطان) ولذلك يقود موتها الى الياس ، الصمت ، وهو معنى يتكرر في (محنة ابي العلاء)[1] المقطع الخامس عندما تأتي الفراشة مقرونة بالعطف مع النجمة لتمثل الامل والتسامي:

أبحث عن سحابة

خضراء ، عني تمسح الكآبة

تحملني

الى براري وطني

الى حقول السوسن

تمنحني فراشة ونجمة

وقطرة بها أبل ظمأى وكلمة

ويتكرر هذا الاقتران مع (الخيام)[2] حيث الفراشة تؤدي الى النجمة:

اصطدت الفراشات ، وقعت في شراك النسور

وسحب الخريف والغابات والزهور

كلمت نجمة الصباح ، قلت يا صديقة

اتزهر الحديقة؟

وتولد الحقيقة؟

من هذه الاكذوبة البلقاء

طفولتي الشقية

فراشة عمياء

واتباع الفراشة بصفة (عمياء) اخرجها الى دلالة جديدة تؤكد رمزية الفراشة ، من جهة ، وتضيف اليها بعداً جديداً هو بعد الاحتجاب عن ملامسة النور – الحقيقة.

ولكن الفراشة قد تأتي بدلالتها الوضعية القريبة ، مع اخرى متحصلة من اقترانها بسياق الافعال التي تشير الى المستقبل في قصيدة (الى شهيد آخر)[3]

سنعبر الجسور

---

[1] الاعمال: ٣٤٩.
[2] الاعمال: ٣٧٣.
[3] الاعمال: ٤١٦.

معاً نغني

والى بلادنا نطير

في فجر يوم ازرق مطير

معاً سنصطاد الفراشات

معاً سنقطف الزهور

غداً اذا غرد في بستاننا عصفور

واندك هذا السور

تظهر (الفراشة) جزءاً من منظومة اسطورية تمازج بين الماضي والحاضر في قصيدة (الموت في الحب)[1]:

فراشة تطير في حدائق الليل اذا ما استيقظت باريس

يتبعها اوليس

عبر الممرات الى (ممفيس)

ويطرأ عليها تحولات: اولها حين تلبس صورة اخرى مستقاة من التشبيه بنجمة:

وتختفي في الظلمة

شاحبة كنجمة

وتتحول الى صورة اخرى ترتبط بحضارة اخرى:

(اوفيليا) عات الى صنعاء

اميرة شرقية

ساحرة خنساء

ثم تنقلب الى صورة السيدة مريم العذراء كما ترد في الخطاب الاسلامي:

- ايتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الاشياء

وتعود الى طبيعتها الاولى: فراشة:

قالت أراك في غدٍ وانطفأ القنديل

ونامت الفراشة

واستيقظت باريس

لكنها ما تلبث ان تلبس صورة (عائشة) وتتماهى معها:

---

[1] الاعمال: ٤٣٣.

عائشة تبعث تحت سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة

ها هي ذي ترشق بالقرنفل الاحمر وجه الموت

تقول لي تعال!

فمجموع التحولات ، وما رافقها من تلبس لوجوه مختلفة ، نقلت الفراشة من حال الموت الى حال الحياة ، ويعني ذلك تحولاً في الزمن ، فهي قد بدأت تطير في حدائق الليل ، وانتهت لتطير في الظهيرة ، يقابلها (باريس) وما ترمز اليه من حضارة حاضرة ، او اسطورية ، تحملها كلمة (باريس) نفسها ، ففي البدء تأتي جملة: (اذا ما استيقظت باريس) مجردة من أي تابع ، اما بعد ان نامت الفراشة فان استيقاظ باريس يأتي متبوعاً بما يدل على انه كان انبعاثاً ناقصاً ، او هو انبعاث اعرج ، كما تظهر ذلك الصورة المستحصلة من النص:

ونامت الفراشة

واستيقظت باريس

تحت رذاذ مطر الخريف

مبتلة مقرورة

حاملة قيثارة مكسورة

فقد استحال الزمن الى (خريف) وهو زمن انحسار الحياة.

اما في قصيدة (عن الموت والثورة)[1] المهداة الى الثائر المغدور جيفارا تظهر الفراشة في بداية النص لتغيب – ظاهرياً – عنه:

كان مغنيها على قيثاره مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوغة بدمه المسفوح

فمجيء الفراشة نكرة ، متبوعة بالجملة "مصبوغة " التي تصف حالها ، حقق انتماءها الى جيفارا القتيل ، واصطباغ الفراشة بدمه يعني اتحادها معه في المعاناة والتضحية مع احتفاظها بامكان الحياة والقدرة على الانبعاث ، فهي الروح الثورية السامية الكامنة في علامة الموت والحياة معاً – الدم -.

تعود الفراشة لتظهر بصيغة الجمع في قصيدة (كلمات الى الحجر)[1]:

---

[1] الاعمال: ٤٤٢.

[1] الاعمال: ٤٦١.

الحب اعمى وانا ههنا

اكتب فوق الماء ما قلتِ

ربيعنا أقبل من رحلة الـ ...

... ضياع والاحزان والمقتِ

تسبح بالنور فراشاته

فلتفتحي الابواب يا أختي

الفراشات هنا تحمل سمات ايجابية ، فهي تنتمي الى الربيع – رمز الحياة والتجدد – وتسبح بالنور ، مع الدعوة لفتح الابواب واستقبال الحياة. وهي كذلك ، تظهر قريباً من هذا السياق في قصيدة (القربان)[2] المهداة الى بابلو نيرودا ، فهي نقيض الموت ، تصحبها رموز الرفعة والعلو:

كان الشعراء يطبخون الموت والطيور في رؤوسهم

وكنتُ في الجبال اصطاد لك الفراشة – الوعل –

الغزال القمر.

فالجبال والوعل والغزال والقمر ، رموز الرقي[٣] والارتفاع المتسامي وعندما تأتي الفراشة معها بطريق الابدال ، تكتسب السمة نفسها لتعود اخيراً الى الرمز الكبير في النص وهو الشاعر بابلو نيرودا نفسه.

الجنيـــةّ:

وهي من الرموز الانثوية التي تظهر في شعر البياتي لتحمل سمتها السحرية[1] الاصيلة التي عرفت بها في الموروث الشعبي ، وهو يحاول توظيفها بهذه السمة ، مع سمات اخرى يسندها اليها لتكون اداته التعبيرية التي تعمل على تعميق الدلالة الرمزية التي توحي بها حمولة نصوصه.

---

[2]الاعمال : ٥٧١.(٣) اظ:لانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ١٤٧.

[1] ظ: الرؤيا في شعر البياتي: ٢٠٠ والرمز الاسطوري عند السياب: ٩٦..

تظهر (الجنية) في قصيدة (الحجر)[2] لتعلن موت سندباد ، وهي تتولى السرد بضمير المتكلم:

جنية البحر على الصخر تبكي: مات سندباد

وها انا اراه

بورق الجرائد الصفراء مدفوناً

وتتعرض الجنية للاغتصاب حين يلبس الموت قناع ثعلب عجوز فتكون واحدة من ضحاياه:

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الاصفر والرموز

يغدر بالجلاد والضحية

يغتصب الجنية

في قصرها المسحور

يجرها من شعرها عارية للنور

فقد اتضحت بعض ملامح الجنية هنا ، على غير ما وردت عليه حين اقتصرت على اضافتها الى البحر ، وان كان تعبير (جنية البحر) يوحي ببعض ملامحها القارة في الوجدان الشعبي ، اذ تنحاز بصورة اكبر نحو ايجابيتها الواضحة بظهورها في النور. لكنها تظل محدودة في دلالتها الرمزية لضيق المجال الذي تتحرك فيه ، وهو ما تتحرر منه في قصيدة: (ديك الجن)[3] حين تصبح الشخصية الرئيسة في النص قبالة شخصية (ديك الجن) فهي الحبيبة التي قتلها ، ولكن ، ليس بالسياق التاريخي المعروف ، فهي لاتحمل من ملامح تلك الحبيبة سوى بعض الاثار العاطفية التي عدل سيرها باتجاه اخر ، فهي ليست قضية شخصية بحدودها العاطفية حسب ، بل اكبر من ذلك واعم:

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية

يضاجع الجنية

يغمرها بالقبل الندية

يسحقها بيده الصخرية

ويشعل النيران

في جسمها المبتهل العريان

لكنها تَفِرُّ في ذروة العناق

---

[2] الاعمال: ٣٨٦.
[3] الاعمال: ٤٣٩.

تعود للاعماق

تاركة قميصها وحسرة

وخصلة من شعرها وزهرة

تموت في جزائر المرجان

عارية محترقة

مسحوقة كزنبقة

يسقط عن جبينها الاكليل

هاهي ذي في القاع

تزحف فوق وجهها جحافل الديدان

فقد انتزعت الجنية من مسار الحياة لتغمرها مظاهر الموت ، بعد ان غمرها النص بمظاهر الوجود الانثوي المادي ، الذي يتحول الى وجود اسطوري حين يسقط الاكليل عن جبينها ، وهو اكليل عشتار في نزولها الى العالم السفلي[1] ، فيتحد المظهران عند الجوهر الاصيل الواحد. ولتظهر نتائج الموت على الطرف المقابل (ديك الجن):

رأيت ديك الجن في القاع بلا اجفان

على جواد عصره المهزوم

يقاتل الاقزام

مهاجراً في داخل المدينة

من شارع لبيت

على جواد الموت

فالموت الذي أحله ديك الجن بالجنية ، تظهر اثاره عليه ايضاً ، لكن الموت لايمكن ان يكون النهاية التي تكتنف رموز البياتي ، اذ سرعان ما تبعث الجنية صبية:

هاهي ذي الجنية

تعود بعد موتها صبية

جارية رومية

فقد تحولت من جنية الى جارية رومية ، واصابها التغير من الاحتراق ، وسقوط الاكليل ، والموت ، الى الحياة في صورة صبية ، لكن ديك الجن ، بمقابل ذلك ، يظل أسير عصره السيّء بكل تفصيلاته وجزئياته ، ملخصاً في سطرين:

خليفة في قفص وشاعر

---

[1] ظ: اساطير بابلية: ٩١- ١٠٣.

بقلبه يقامر

لايؤدي انبعاث الجنية ، وعودتها الى الحياة ، الى فعل مقابل ينقذ ديك الجن من حصار زمنه ، فهو في قبضة العدالة الميتة ، يرثي توقف اثار فعل الانبعاث:

- ايتها العدالة الميتة الوهمية

يا ايها القضاة

تلك هي القضية

وقعت في حبائل الجنية

حمامة كانت على الخليج

تنوح في الشرك

لؤلؤة غواصها هلك

صفراً من الذهب

يدور حول نفسه في العدم الرهيب

فهي تقع اسيرة ، مثلما وقع ديك الجن اسير عصره ، فتذوب قدرتها ، ولايجدي الانبعاث ، لذا يكون اللقاء بين الاثنين غير ذي جدوى ، اذ ينتهي الى نتيجة فاجعة ، حين يقتل ديك الجن حبيبته قتلاً هو اشبه باتحاد الصوفي بمن يحب:

قتلتها – مزّقتها بالسيف

مُرَنحاً سكران

أشعلت في اشلائها النيران

صنعتُ من رمادها فراشة ودمية

وقدحاً مسحور

لا أرتوي منه ، فيا خمار حانِ النور

ماذا لنار بعثها أقول؟

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول

ومرة اخرى ، لايكون القتل المادي المؤكد – مزقتها بالسيف ، نهاية اخيرة اذ يبزغ فعل الانتظار مرتكزاً رئيساً يفتح الطريق لخاتمة مفتوحة:

اتبعها عبر الممرات الى الفرات

ابحث في مياهه عن خاتم ضاع وحب مات

أنام في الضفاف

صفصافة تنتظر العراف

والبرق والعصفور

وراقصات النور

وهذه الخاتمة المفتوحة على فعل الانتظار تكشف عن بعض دلالات الترميز في النص فهي العلاقة بين الفارس والثورة والفعل الثوري المؤجل. بسبب الزمن غير المهيأ لاتحادهما ، فتبقى الثورة مؤجلة ، معلقة على فعل الانتظار ...

تحتل الجنية في (روميات ابي فراس)[1] اهمية كبيرة بما تمارسه من افعال وما تتركه من اثار تحول مسيرة النص ، ومرتكزه الرئيس من حال (الأسر) الذي عرف به ابو فراس ، بدليل الروميات ، الى (الموت) الذي يغمر النص فالصوت الناطق هو صوت ابي فراس الذي اتخذه البياتي قناعاً:

جنية كانت على شطأن بحر الروم

تبكي وكنت راقداً محموم

على رمال الشط عند مغرب النجوم

تنتظر البحارة الموتى. وتستلقي على الصخور

تمد للنوارس الضفيرة

تكتب فوق الرمل ما أقول

عانقتها وهي على شطأن بحر الروم

عارية تعوم

فانطفأ الليل وصاح البوم

الموت يهيمن على بنية النص ، فالحبيبة تبكي ، وابو فراس راقد محموم في زمن هو مغرب النجوم ، وافعال الحبيبة هي: تبكي ، تنتظر البحارة الموتى ، تستلقي على الصخور (بدل الرمال) تمد الضفيرة ، تكتب فوق الرمل (دليل الامحاء) يقابلها فعل واحد لابي فراس هو: عانقتها ، لكن نتيجة هذا الفعل سلبية تماماً بدليل الفاء السببية: فانطفأ الليل وصاح البوم ، وهو ما يؤدي الى موت الجنية الذي يزداد وضوحاً في المقطع الخامس ؛ حين يتغير اسلوب السرد الى ضمير الغائب العائد على المغني الملتحم بضمير المتكلم السابق:

ها هو ذا في مغرب النجوم

يحمل حفنتين من تراب قبرها

---

[1] الاعمال: ٤٣٩.

ويتأكد الموت في المرثية التي يقدمها المقطع السادس:

يا امرأة تموت في الولادة

لكن الموت ليس النهاية الابدية ،مذكرة بكاترين،اذ تتحول الجنية الى صورة جديدة هي:

ناعورة تبكي على الفرات

ايقظني انينها في ليلة المعراج

وقد اعاد لها التحول الى صورة اخرى الحياة،لتمارس فعلاً اعجازياً هاماً هو اللقاء ، فقدظلت الجنية حاضرة ، برغم الموت ، اذ كانت اول كلمة في النص ، وظلت سارية في نسغه حتى النهاية متحولة ، في صور ، او مظاهر مختلفة ، ليكون التحول ، والتحويل ، من خصائصها (فالجوهر الواحد ، الثابت في نفسه ، تتوالى عليه احوال صائرة متغيرة ، وليست هذه الاحوال شيئاً اخر سوى الجوهر الواحد ، لانها تجلياته ، ومظاهره)[1].

عشتـــــــــار:

من رموز البياتي المهمة ، وقد وظفها في اتجاهات كثيرة ، بما لها من طاقة ، وقدرات واسعة في التعبير.

تنتمي (عشتار) الى حضارة وادي الرافدين ، ومنها الى الحضارات الاخرى ، مع تغيير في التسمية ، وبعض الوظائف ، (فهي اله كوكب الزهرة الذي لفت انتباه الانسان منذ القدم بشدة بريقه وجماله وديمومته في السماء الى الصباح ، لذلك ، تعني مرة نجمة الصباح ، واخرى نجمة المساء في سومر واكد ، ولدى الكنعانيين ، وفي بابل واشور تعني نجمة الصباح)[2].

اما اسمها السومري الاصلي فهو ("انانا" ملكة السماء والهة الضياء والحب والحياة)[3].

وقد عرفت عشتار بسعيها الحثيث من اجل رفعة مدينتها ، فقد كانت (متلهفة على توفير المزيد من النعمة والرخاء في مدينتها لتجعلها مركزاً للحضارة السومرية ، ثم تطلق عليها اسمها وشهرتها ، ولاجل ذلك صممت على الذهاب الى (أريدو) موطن الحضارة القديمة ومدينة (أنكي) سيد الحكمة والمطلع على ما في قلوب الالهة)[4] وكان من نتيجة هذه الزيارة ان قدم (أنكي) الى (أنانا) كثيراً من المراسيم المقدسة[5] التي ترفع من

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٤٨.

[2] الرمز الاسطوري عند السياب: ٧٠.

[3] الاساطير السومرية دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد: ١٣٣.

[4] م.ن: ١٠٨. ،الاسطورة والتراث : ٥٦-٧٤.

[5] ومن هذه المراسيم: السيادة والالوهية ، التاج العظيم الخالد ، عرش الملوكية ، الصولجان العظيم ، الموضع المقدس العظيم ، الرعاية ، الملوكية ، الوظائف الكنهوتية ، الحقيقة ، الصدق ، الهبوط الى العالم الاسفل والصعود من العالم الاسفل ، الراية ، الطوفان ، المضاجعة الجنسية والبغاء ، الكلام المشروع والكلام البذيء ، الفن ، غرف العبادة المقدسة ، البغي المقدسة التي تهدم هيكل السماء ، الموسيقى ، الكهولة ، البطولة والقوة ، العداوة ، الاستقامة ، تدمير المدن والرثاء ، افراح القلب ، البلد الثائر ، الصلاح والعدل ، صنعة التجارة ، صنعة

شأنها امام الألهة والناس ، وهو ما دفع الشاعر العراقي القديم لان يتغنىبها في ترتيلة عظيمة[1].

اما الجانب الاخر من خصائص عشتار فهو ما يتعلق بنزولها الى العالم السفلي فقد (كانت عازمة على انقاذ عشيقها (تموز) فتجمع كل ما تحتاجه من مراسيم مقدسة وترتدي ثيابها الملكية وتتحلى بالاحجار الكريمة وتتهيأ لدخول "الارض التي لا رجعة منها" الارض التي تحكمها اختها الكبيرة ، وعدوها اللدود "ارسخيكال" الهة الظلام والكآبة والموت)[2] ، ونزول عشتار ، وما يرافقه من رسوم قاسية يكشف عن فكرة الجحيم في الاساطير البابلية[3]، وما يلاقيه الانسان ، المذنب ، من صنوف العذاب في يوم الحساب ، ولكنها تعبر في الوقت نفسه عن التوق الاثير لدى الانسان في تحقيق فكرة المساواة بين العبد والسيد اذ (يستوي الحال على كل المذنبين لا فرق بين سيد ومسود ، ونبيل وعبد ، وغني وفقير ، الناس سواسية ، ويكافأون على قدر الذنوب التي ارتكبوها لان الحياة الدنيا لا توفر مثل هذه المساواة ، فلا اقل من ان تتحقق في العالم الثاني)[4].

يبدأ الظهور الفعلي لعشتار بديوان (الذي يأتي ولا يأتي) مرتبطة بحياة الخيام التي يرصدها الديوان ، حين تظهر بتجليات اخرى ، ولكنها تحتفظ بخصائصها الرئيسة ، ويمكن ان تكون (السحابة) احدى تلك التجليات في قصيدة (صورة على غلاف)[5]

- مولاي ، لا غالب الا الله

فلتغسل السحابة

ادران هذي الارض هذه الغابة

ولينهض الموتى من القبور

المعادن ، الكتابة ، الحدادة ، صنعة الجلود ، البناء ، حياكة السلال ، الحكمة والفهم ، الضجر ، صرخة النصر ، المشورة ، القلب المهموم ، الحكم والقرار ، الادوات الموسيقية.
للتفصيل انظر: الاساطير السومرية دراسة في المنجزات الروحية والادبية: ١١٠.

[1] من هذه الترتيلة: حمداً لك يا اروع الالهات واشدهن رهبة ، ليقدس الكل سيدة الخلق واعظم الالهة ... الالهة التي ترتدي اللذة والحب ، المفعمة بالحيوية والسحر والشهوة واللذة حلوة في شفتيها. ويكمن سر الحياة في فمها ، ذات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة رشيقة القد ، جميلة العينين ، مشرقتهما ، الالهة الحكيمة التي تمسك بيدها الاقدار تبعث العزم والمجد والحيور بمجرد من عينيها. انها الالهة الحامية والروح الحارسة عشتار وللمزيد انظر: مقدمة في ادب العراق القديم: ٢٠٥ ويلحظ ان الترتيلة تهتم بالجوانب الحسية من عشتار وذلك امر يتصل بوظيفتها "فهي بعث الحب او الرغبة الجنسية اذ هي مقدمة الخصوبة في الحياة .. وهي النموذج الكامل للانوثة الناضجة" الرمز الاسطوري عند السياب:٧٢.

[2] الاساطير السومرية دراسة في المنجزات الروحية والادبية: ١٣٣.

[3] م.ن: ١٣٣ وانظر كذلك: اساطير بابلية: ٩١- ١٠٣.

[4] اساطير بابلية: ٤١.

[5] الاعمال: ٣٧٣.

فهي تمارس فعل البعث والاحياء ، وهو من خصائص عشتار ، وتظهر كذلك في قصيدة "الطفولة" بأسم نجمة الصباح ، وهي من اسمائها المعروفة:

كلمت نجمة الصباح قلت يا صديقة

اتزهر الحديقة

وتولد الحقيقة

من هذه الاكذوبة البلقاء

فهي تعمل بالسمة نفسها وهي البعث والاحياء ، لكن فعلها هذا يتجه في قصيدة (الصورة والظل)[1] الى احياء (اوزريس) المصري الذي يقابل (تموز) العراقي وبذلك تكون عشتار معادلة ، او تحولت الى (ايزيس) الالاهة المصرية التي تبعث الخصب والثمار:

لو جمعت اجزاء هذي الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة

تنفض عن اسمالها الرماد

ورف في الجنائن المعلقة

فراشة وزنبقة

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعب القيثار

وعاد اوزوريس

لانطفأت احزان حادي العيس

وفي (المرتزقة)[2] ترد عشتار بصيغة الاخبار الاسمى الذي يدل على الثبات:

(عشتار) ماتت في الاساطير

لتندمج ، رمزاً مؤكداً ، في ظلال الموت والزيف الذي يغمر النص. وكذلك الامر في (النبوءة)[1] اذ تأتي رمزاً جزئياً ، لكنه ينتمي الى السياق العام المهيمن على النص وتغذيه بطاقتها الرمزية وان كان مرورها عابراً:

اما في (هبوط اورفيوس)[2] فتعود الى اداء فعلها في البعث والاحياء:

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

---

[1] الاعمال: ٢٩٥.

[2] الاعمال: ٤١٠.

[1] الاعمال: ٤٦٩.

[2] الاعمال: ٤٧١.

- كلما نادتك عشتار من القبر ومدت يدها ذاب الجليد

وانطوت في لحظة كل العصور

واذا بالليل ينهار وتنهار السدود

واذا بالميت المدرج في اكفانه يصرخ كالطفل الوليد

بعد ان باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور

فعشتار التي تنتمي الى عالمها الاسطوري الخاص ، تنتزع من هذا العالم لتدمج في عالم اخر هو اسطورة اورفيوس بجامع الهبوط الى العالم الاسفل ، من دون ان تتصادم الاسطورتان وبذلك ينتج نص اسطوري جديد من تمازج الاثنين معاً.

وشهرزاد تبادل المواقع ، حين تحل عشتروت[3] محل شهرزاد بالصياغة نفسها في قصيدة (العراف الأعمى)[4]

- لم تقل مولاي ، شيئاً عشتروت

لكنها تستعيد بعض خصائصها الاسطورية التي عرفت بها:

وهي بعد الموت في القبر تموت

وعلى اكليلها يسقط ثلج من سماء الملكوت

ترتبط عشتار بمدينة بابل التي (تتخذ رمزاً لحالات كثيرة ، فهي رمز للقوة والعنفوان والعظمة بالنظر الى امجادها ، وهي رمز للظلم بالنظر الى قسوة ملوكها عند تسلطهم ، وهي في النهاية رمز للخطيئة والشر بالنظر الى صورتها في ذهن العبرانيين)[1] وقد اتخذها البياتي رمزاً على واقع الخراب والدمار الذي عم الامة العربية بعد هزيمة حزيران في قصيدة (العودة من بابل)[2] حيث يهيمن الموت على النص:

معجزة الانسان ان يموت واقفاً ، وعيناه الى النجوم

وأنفه مرفوع

ان مات او اودت به حرائق الاعداء

فهو موت عزة وكرامة لكنه يغدو امنية بعيدة لاتنالها بابل ، ومعها عشتار ، التي تموت مسحوقة ذليلة:

بابل تحت قدم الزمان

تنتظر البعث ، فيا عشتار

---

[3] ترد عشتار بصياغات مختلفة: عشتر ، عشتروت ، ... ويستعمل البياتي منها ما يستدعيه الوزن غالباً.

[4] الاعمال: ٤٧٠.

[1] الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب: ١٠٧.

[2] الاعمال: ٣٨٣.

قومي ، املئي الجرار

وبللي شفاه هذا الاسد الجريح

لكن عشتار ، وهي رمز البعث ، يصيبها الموت الوحشي ، فتظهر مقطوعة اليدين ، وهما رمز لفقدان القدرة على الفعل ، وتلتقي مع صورة المسيح – المنقذ – المصلوب:

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين ، يعلو وجهها التراب

والصمت والاعشاب

وحجراً اخرس في الخرائب الكئيبة

وتفقد قدرتها في بعث عشيقها (تموز) ايضاً:

تموز لن يعود للحياه

فآه ثم آه

لذا يأتي النداء مكرراً دلالة علىغياب الجدوى ، وضعف الاستجابة:

صمت على اطلالها: عشتار!

فصاحت الاحجار

عشتار ، يا عشتار ، يا عشتار!

وتكرار النداء يؤدي وظيفة مزدوجة ذات وجهين:

وجه سلبي: يظهر في قوله: وغاب في الخرائب القمر ، وهو ما يعني افول الامل الذي يحاصره الاعداء.

وجه ايجابي: ويتمثل في:

١- تصدع الجدار ، والجدار هو رمز قديم ، اثير ، من رموز البياتي ، ليعني به الحاجز الذي يمنع تحقيق الامل ، وتصدع الجدار يعني انفتاح الامكان للتحقق.

٢- انهمر المطر[1]: اذا كان المطر رمزاً للاحياء بعد الجدب فان نداء عشتار قد ادى هذه الوظيفة الايجابية ، وان كان غير منسجم مع مجريات النص الذي تملؤه علامات الموت المؤبد: تموز لن يعود للحياة ، اما اذا كان استعمال المطر بمعناه الاصيل فسيكون منسجماً مع سياق النص.

---

[1] يغلب ان يستعمل الشعراء المعاصرون – كالعامة من الناس – المطر بدلالته المحرفة ، أي بمعنى الغيث ، وهو امر قديم نبه عليه الجاحظ في البيان والتبيين: ١/ ٢٠.

لعل أهم اثر نلقاه لعشتار يظهر في (قصائد حب الى عشتار)[2] المكونة من احد عشر مقطعاً هي تراتيل حب يقدمها الشاعر العراقي الحديث ، عاشقاً ، في حضرة المعشوقة عشتار ، مثل سلفه الشاعر العراقي القديم.

وتهيمن على هذه التراتيل بنية التوسل ، والانتظار ، لامل غير متحقق يرجى تحقيقه لكن الحوائل تحول دون ذلك.

ينطلق المقطع الاول من دلالة العقم ، التي تمثلها (السروة) الى الاخصاب الذي تمثله (الارض) بوساطة التضحية ، والجهد الذي قدمه (عراف الفصول) الذي يتجاوز العقم ، ويحدث الخصب ، لكن غياب عشتار ، رمز الخصب الحقيقي ، يحدث حالاً من التباين ، او التضاد ، اذ ينبغي ان يتيسر لعشتار ما تيسر للسروة العقيم من عاشقٍ مضحٍ لكي تظهر:

تذرف السروة في الليل دموع العاشقة
وتعرّى صدرها للصاعقة
وعلى اقدامها يسجد عراف الفصول
عارياً انهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول
يخدش الارض ، يعرّيها
يموت
تاركاً قطرة نور
بين نهديها الصغيرين وفي احشائها رعشة بركانٍ يثور
حيث تنشق البذور
ترضع الدفء من الاعماق تمتد جذور
لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير
والفراشات الى حقل الورود
فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

كان المقطع الاول مقدمة اخبارية محايدة ، فهي تخلو من الضمير الدال على السارد وهذا يتغير في المقطع الثاني ، اذ يظهر ضمير المتكلم ، ومازال بعث عشتار او موتها موضع السؤال والطلب ، ليكون منقذاً من الام الغربة ، وخيبة الامل ، بعد كل الجهد المبذول في تحصيل المراد:

نبتتْ لي اجنحة
وانا احمل من منفى الى منفى تعاويذَ الملوك السحرة

---

[2] الاعمال: ٤٧٣.

وزهور المقبرة

. . .

باحثاً عن وجهك الحلو الصغير

في عصور القتل والارهاب والسحر وموت الالهة

وتمنيتك في موتي وفي بعثي وقبلّتُ قبور الاولياء

وتراب العاشق الاعظم في اعياد موت الفقراء

ضارعاً أسأل ، لكن السماء

مطرت بعد صلاتي الألف ثلجاً ودماء

يناظر المقطع الثالث المقطع الاول من حيث نمط البناء ، والاداء السردي معاً ، ثم يؤول الى حصيلة مشابهة ، اذ يناظر (الطائر في الظلمة) السروة العقيم ، وتتناظر النتيجتان ايضاً ، فالارض تقابل الوردة التي صارت طفلة وانثى عاشقة:

طائر غرّد عبر النافذة

رفّ في الظلمة والنور ، وحياني

واهدى وردة محترقة

سقطت فوق ذراعي بضة مرتجفة

وانا التف في نومي بحبل المشنقة

صارت الوردة طفلة

صارت الطفلة انثى عاشقة

تتشهى قمر الثلج ونار الصاعقة

يناظرالمقطع الرابع المقطع الثاني ، حيث ضمير المتكلم يكرر وجهاً من وجوه مأساة النفي ، لينتهي الى وجه اخر للفاجعة بعد طول بحث وشقاء:

وأنا أتلو على المعشوق سفر الجامعة

ميتا عاد من الأسر باسرار الملوك السحرة

ليرى قريته المحتضرة

خبراً يرويه للريح صداح القبّرة

وتراباً خلّفته الزوبعة

في التكايا وعلى وجه دراويش الفصول الاربعة

يحتل المقطع الخامس اهمية كبيرة في النص برغم صغر حجمه قياساً على سواه فهو يكشف عما يدفع الى هذا السعي الحثيث ، وقبول كل هذا العذاب من اجل ان تهل عشتار على الارض:

من ترى ذاق فجاعت روحه حلوَ النبيذ

وروابي القارة الخضراء والمطاط والعاج وطعم الزنجبيل

وعبير الورد في نار الاصيل

ورأى الله بعينيه ، ولم يملك على الرؤيا دليل

فانا في النوم واليقظة من هذا وذاك

ذقتُ ، لمّا هبطت عشتار في الارض ملاك

يمكن ان يكون المقطع السادس تحولاً آخر تظهر به عشتار ، محجوبة عن الفعل فهي وردة مرتجفة تنتهي مع اوراق الخريف الميتة. ويستأنف المقطع السابع السرد بضمير المتكلم ليظهر موقفاً اخر من المأساة مبنيا على المفارقة الحادة: جعت في بستان هذا العالم المثقل بالازهار والحب والوان الثمار، لكن عشتار تكسر حدة هذه المفارقة فتبدأ حركة الحياة بفعل واحد منها:

فلماذا عقرب الساعة دار

عندما القت على الجائع عشتار الثمار؟

وهذا يعني أن اللقاء بعشتار قد تحقق فعلاً ، فيبيح ان يتجه الخطاب اليها مباشرة في الترتيلة ، فان حركة جديدة قد بدأت ، تخالف ما كان سائداً يستند الى هيمنة العقم والانتظار ، لكن هذا الخرق الكبير قد حصل بفعل مشترك لعشتار والعاشق ، غير ان الثقل الكبير فيه كان للعاشق الذي قدم معاناته في افعال مركزة: جعتُ ، تمزقت ، تماسكت ، قبّلتُ ، وكان من نتيجة ذلك ان استجابت عشتار ، وهذا ما ييسر للخطاب ان يكون مقبولاً عندما يكتسب صيغة الغزل الموجه الى عشتار شكراً لاستجابتها تلك ، وهو ما يحقق الرد العملي على خيبة الافعال نفسها ، والقريبة منها ، الواردة في المقطع الثاني السابق:

لون عينيك وميض البرق في اسوار بابل

ومرايا ومشاعل

وشعوب وقبائل

غزت العالم لما كشفت بابل اسرار النجوم

لون عينيك سهوب حطمت فيها جيوش الفقراء

عالم السطوة والارهاب باسم الكلمة

وغزت ارض الاساطير وشطأن العصور المظلمة

وهو غزل سرعان ما يدخل في باب المديح ، وما فيه من قوة الخطاب ، الذي يظهر ايضاً في المقطع التاسع:

طفلة انتِ وانثى واعدة

ولدتْ من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة

كلما ماتت بعصر بعثتْ

قامت من الموت وعادت للظهور

انتِ عنقاء الحضارات

وانثى سارق النيران في كل العصور

فقد اعطاها ما كان لبروميثيوس من خدمة للبشر.

ويبدو المقطع العاشر احتفالياً بعد ان اتيح لعشتار ان تقدم خدماتها للارض والبشر ، فيتحقق التلاقي بين العاشق وعشتار تعبيراً عن ذلك وهو ما يظهر على الطبيعة اولاً:

موجة تلثم اخرى وتموت

وجبال ودهور

وكهوف ملت الصمت واقمار من الطين تدور

ويقابلها احتفال العاشق والمعشوق معبراً عن ذلك بالقبلة ، التي هي رمز اتحاد الاثنين ، وذوبان الاثنين في واحد الذي يظهره تحول الضمير الى الجمع:

قبلة

اخرى ، فنعرى ونجوع

حاملين الشمس من تيهٍ لتيه

صنم من ذهب انت وفي اعماقه مختبيء كاهن صحراء النجوم

مال نحوي وارتوى من شفتي ، فانطفأت في يده احدى

الشموع

جسدي اصبح ورده

عارياً في النور وحده

ويستمر ضمير الجمع في المقطع الحادي عشر ، الذي يختم النص ، معبراً عن الاتحاد في اداء العمل الذي كان ينتظر عشتار وعاشقها:

مدن الله على الارض بنيناها ، بنينا كعبة عبر البحار

وتعبّدنا بمحراب النهار

أيّها الحب الذي يعمر بالحب القفار

قادماً اقرع ابوابك اقبلتُ من الأرض الخراب

آهٍ لن تسقط أزهاري على عتبة دار

دون ان تمنح محبوبي الثمار

ينعطف البياتي بعشتارالى صيغتها العربية(١) فيسميها "العزى "(٢) مستشعرا في اللفظ دلالته الظاهرة على العزة التي يفتقدها في وطنه فيجعلها وطنه اذ كانت

هي الرمز لذلك :

(١) ظ:المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام :٢٣٥/٦ -٢٤٦(٢) كتاب المراثي :٩٩.

وطني عيناك

فكوني اقرب نجم اعبده

اقرب ينبوع

كوني اخر مملكة

تشرق شمس الله عليها

اخرجت في الارض

كوني كاهنتي

فصليبي وخلاصي بين يديك

يعمق البياتي انتماء رمزه هذا عربيا حين يجعل مدارالعزى في اماكن ذات دلالات عربية قوية في وضوحها كاستعماله التسمية العربية القديمة للبحر الابيض المتوسط "بحر الروم":

كنت افتش في "قرطبة "

عنك وفي "باب الشيخ* "

قلبي غطاه صقيع المنفى

وحروفي كفنها الثلج

من سماك" العزى "

كان يرى في الغيب

سفني في بحر الروم

وميناني في عينيك فباي الاسماء انادي

سيدة الضوء

عليك ....

"*باب الشيخ : احدى محلات بغداد القديمةنسبة الى الشيخ عمر السهروردي، ولد فيها البياتي وفيها نشا ، وجمعه بين قرطبة وباب الشيخ فيه اشارة الى كتاب الدكتوروليد الصالح : عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ الى قرطبة .

الشمعــــــة :

من الرموز التي استعملها البياتي بدلالتها الطبيعية ، لكنها سرعان ما تتسع لتأخذ دلالات رمزية عندما تسلك في انساق معينة ، فهي تنتمي الى منظومة رمزية كبيرة مصدرها (النار) التي تنتج نوراً يبدد الظلام ، وهي ثنائية ذات دلالات رمزية متغيرة (فالنور هو عبقرية العملية النارية ، اليست النار في اسطورة برومثيوس مجرد بديل رمزي لنور الفكر؟)[1]، لذا اهتم البياتي برمز النار ، وما يؤديه من وظائف كثيرة (ونظراً الى القيمة الرمزية والمعنوية التي يمنحها الشاعرللنار فإن ألفة برومثيوس ذات بريق خاص ، فهو فارس الامل المعقودة عليه رغبات الشاعر وامانيه)[2] في حين احتل النور اهميته الكبيرة لكثرة مايتفرع عنه من مظاهر مادية (فالشمس والنور واللهيب والصباح والوهج والاشراق والفجر والصحو والضياء جنس ونوع واحد ، وانها كلها تفيد معنى "الحياة" على سبيل الرمز الطبيعي ، وتفيد معنى المعرفة والتفتح على سبيل هذا الرمز كذلك. وانها كلها الى النور ومن النور لتعني الحياة والتفتح ازاء الموت والجهل والانغلاق)[3] ونظراً لهذه الاهمية ، وهذا الاتساع لرمز النور فقد عده الباحث نفسه (الفكرة المولدة في كل اشعار البياتي)[4] والشمعة احدى مصاديق النور ، مادة ورمزاً ، تصطف مع رموز اخرى تنبع من المصدر نفسه .

تظهر الشمعة في قصيدة (الأمير النائم)[5] معتنى بها من ناحيتين: الوصف والوظيفة:

وشمعة تضيء حلم ليله الأخير

كقطرة من ذهب ، كقطرة العبير

تخرق ديجور الفراغ

شمعة المصير

فقداعطى اقترانها بالمصير مكانة مركزية في النص من حيث التأثير ، وتزداد اهمية الشمعة في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[1] المقطع الخامس ، عندما تنبثق من عالم سحري هو جزء من خيال الف ليلة وليلة:

---

[1] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ١٥٢ والاساطير دراسة مقارنة: ٩١.
[2] الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٦٩ وقد درس الباحث رمزية النار ، مع بعض رموز الطبيعة الاخرى: ١٦٨- ١٧٣.
[3] هذا هو البياتي: ١٠٨.
[4] هذا هو البياتي : ١١٠.
[5] الاعمال: ٣١٨,٥٤
[1] الاعمال: ٣٥٨.

- أبيعك هذه الشمعه

اذا اوقدتها حملتك اجنحة من المتعه

الى قلعه

بها الانسان لايسأم

ولايشقى ولا يهرم

يقضي عمره في ليلها الاديب ولايحلم

بصيحات العصافير

وميلاد الازاهير

لكن الخيال لا يسترسل ، اذ يقطع الطرف الثاني في الحوار سبيله ، باظهار الامكان الثاني:

- ولكن الرياح ستطفيء الشمعة

فتغرق هذه القلعة

فالشمعة[2] تطفأ بعامل خارجي لتتكرس نتائج افتقاد النور:

- سيحرق نفسه جاري

ويبقى ذلك الجبل الثقيل بغير انوار

فاواها

اتنطق هذه الصخرة؟

فهل سيكون الجار نفسه بديلاً عن الشمعة ، وان كان كذلك فانه غير مجدٍ اذ سيقود في النهاية الى هيمنة الظلمة ، وما ينتج عنها:

شريداً ماله مأوى

يجوب شوارع المدن التي نامت بلا نجمة

على عكازه ويغيب في الظلمة

*   *   *

الشمـــــــس:

جرم سماوي هائل يغمر ضوؤه الانسان كل يوم ، فينبهر بقوة اشراقه وحرارته ، وهذا ما دعاه الى عبادته منذ وقت مبكر ، ليكسبها سمات مختلفة ، ففي بابل عرفت الشمس بانها رمز

---

[2] انظر: الرؤيا في شعر البياتي: ٩١.

المعرفة ، وهي القاضي الاسمى[1] وفي مصر ، (جاء امنحوتب الرابع الى العرش سنة ١٣٧٥ ق.م فكَرِهَ الوثنية السائدة في مصر ، فالغى عبادة جميع الالهة واستبقى عبادة آمون رع وحده وسماه آتون (وآتون اسم آخر للشمس) ثم سمى نفسه (اخناتون) (اتون راض – رضا الله) ومع ان هذا (التوحيد) كان لايزال مشوباً بالوثنية الظاهرة فان البشر لم يكونوا بعد مستعدين لقبوله ، فلما توفي اخناتون ١٣٥٠ ق.م عادت الوثنية الى مصر)[2] ، وظلت الشمس ، في حضارات اخرى ، الهاً يعبد ، تدل على ذلك اثار كثيرة فقد وضعت الشمس في المحاريب وصورت بامرأة حسناء ، عارية ، ولمّا صورت في رحلة الظعن صورت بأبهى حللها وكامل زينتها[3] اما (المجوس فهم يشبهون الشمس بديك يعلن طلوع النهار)[4] واستمر الحال في عصور لاحقة ، وديانات اخرى (فلقد كان السيد المسيح يشبه بالشمس في القرون الوسطى فيدعى (الشمس المنقذة) او (الشمس التي لاتغيب))[5] لذلك اعطيت (قوة الخير للشمس المشرقة، الشمس التي تهزم الليل)[6] ، وقد (وصف افلاطون الخير بالشمس الباهرة التي تعشي العيون من ضيائها اذا ما حاولت ان ترفع بصرك اليها)[7].

واستمر الرمز بقوته هذه في الحضارة الاسلامية ، وليزداد قوة على يد المتصوفة (ومعروف ان للمتصوفة لغة اصطلاحية خاصة بهم ، فهم يؤثرون الرمز والاشارة على التصريح والعبارة ، حرصاً على معارفهم ان تقع في يد من لايفهمها حق الفهم اولاً ، واعتقاداً منهم بان العبارة تضيق كلما اتسعت الرؤيا ثانياً)[1] وكان من ذلك ان استعملوا الشمس رمزاً يؤول في النهاية الى الله ، او حقيقة المعرفة به (فالشمس ، وبصورة خاصة الشمس الصاعدة او المشرقة ، تصبح بمظاهرها المختلفة من الارتفاع والنور الى الشعاع الذهبي الاقنوم الامثل للقوى السماوية)[2] وهذا ما صنعه منهم ، محي الدين بن عربي[3] في شعره اذ يؤول تشبيهه الفتاة التي احبها المعروفة باسم (النظام) (بالشمس طالعة لاتأفل حتى تشرق في جنانه الى ان الحكمة الالهية العرفانية في تجليها المشهود تعطي ما تعطيه الشمس من الاثر المعنوي والحسي

---

[1] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ١٣٠.
[2] تاريخ الفكر العربي الى ايام بن خلدون: ٣٥.
[3] الاساطير دراسة حضارية مقارنة: ٨٣.
[4] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ١٢٦.
[5] م.ن: ١٢٦.
[6] م.ن: ١٢٦.
[7] الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة: ١٣٠.
[1] اقنعة النص: ٨٧.
[2] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ١٢٥.
[3] ابو بكر محمد بن علي بن محمد بن احمد بن عبدالله الطائي ٥٦٠- ٦٣٨هـ شاعر وصوفي وفيلسوف اندلسي له اثار كثيرة منها: الفتوحات المكية وفصوص الحكم ، وديوانه المعروف بترجمان الاشواق ثم الذخائر والاعلاق الذي اضطر فيه الى شرح ديوانه لما اشكل على العامة فاتهم فيه ، له مقام عظيم في التصوف ، واراء خاصة به. ظ: تاريخ الفكر العربي الى ايام بن خلدون: ٥٢٧- ٥٣٧.

في عالم الاركان)[4] وقد جاراه البياتي في مضماره مع اختلاف في الدرجة من حيث قوة الترميز ودلالته ، فهو يبدأ باستعمال الدلالة الصغيرة ذات الايحاء القريب ، لكنه ما يلبث ان يتعمق قوة الرمز وايحائه عندما يجاري الصوفية بالاسلوب والادوات الحديثة التي تقترب من الاحاطة الشاملة بدلالات الرمز الكبيرة.

تحتل (الشمس) في قصيدة (مرثية الى اخناتون)[5] مكاناً واسعاً ، فهي تستند الى اهم ما قام به (اخناتون) في محاولته توحيد عبادة المصريين لتقتصر على الشمس من دون الالهة الاخرى ، وتبدأ القصيدة من لحظة تضاد ازلي بين الشمس والليل:

مدينة الشمس التي تنام تحت الليل والانقاض

تجوب في اطلالها الموحشة الخرساء

ساحرة شمطاء

تبكي على الاحجار

فهو ينبيء عن غياب الشمس وهيمنة الليل عليها، لكن الشمس تتغلب على الافعال المضادة لها ، الصادرة عن الليل وغيره ، فيكون لها اثرها الواضح في مسيرة حياة المدينة وملكها:

والنيل لا يمنحنا هباته وبركات مائه المقدس الطهور

والشمس في رحيلها تصبغ في "طيبة" بواباتها المائة

وتضع التاج على رأس اله عاشق جديد

حتى ان (اخناتون) نفسه يتحول في تألقه ليصبح شمس النهار في الترتيلة:

شمس النهار انت في جلالك العظيم

وضعت نيلاً في السماء وصنعت منه أمواجاً على الجبال

وتصبح (مدينة الشمس) او طيبة نفسها ، موضع الهداية التي تكون غاية مسعى الساعين اليها:

قلت وكان الملك الاعمى على عصاه في المنفى يدب

في صحارى الغرب

يلمح من منفاه نار الرب

وطرقاً اخرى الى مدينة الشمس تؤدي والى اطلالها تقود

وشبحاً في غرف الدفن يعيد رسم معبوداته حلّتْ به

اللعنة فاستحال تمثالاً من النحاس

---

(4) الرمز الشعري عند الصوفية: ٢١٤.

(5) الاعمال: ٥١٥.

يشير في ازميله نحو الصحارى باحثاً فيها عن النار وعن

ملامح الانسان

فهي تعبير عن امكان بعث الانسان كما كان يوماً في مدينة الشمس حراً.

اما في (ميلاد عائشة وموتها)[1] فتظهر شخصية (أشور بانيبال) على نحو مناقض لشخصية اخناتون ، فتتغير معه مكونات النص ، ومنها الشمس التي تساق اسيرة بالاغلال:

أحبني أشور بانيبال

مدينة بنى لحبي وبنى من حولها الاسوار

ساق اليها الشمس بالأغلال

والنار والعبيد والاسرى ونهر الجنة الفرات

ويتأكد وقوع الشمس تحت هيمنة الاسر مرة اخرى في النص الخاضع كلياً لسطوة اشور بانيبال :

أرى على الشاطيء

نسراً جاثماً فوق غزال

وأرى أشور بانيبال

يطعن في حربته شمس الغروب ، وأرى

الأسرى على مشانق الاعدام

معلقين في ظلام الغسق المخيف

فقد انحسر وجود الشمس ، او ان وجودها كان غير ذي أثر ، مادامت اسيرة ، اذ قضى عليها الطاغية ، ليحل محلها الظلام المخيف ، ليخيم على بيئة هي جميعاً من نتاج فعل الطغيان مجسداً ذلك في صورة مادية:" نسراً جاثماً فوق غزال"، والغزال ، او الغزالة هي احدى تجليات الشمس ايضاً التي تنوب عن عائشة في النص.

وتظهر الشمس في قصيدة (القربان)[1] ضحية الخراب الذي يصيب مكونات الحياة الحرة ، ولذلك عندما يتحد الحلاج بنيرودا انطلاقاً من انطباق دلالة العنوان عليهما ، فهما من قرابين الحرية ، تكون (الشمس) من بين ما يستلب الاعداء منهما:

الحلاج قال ساخراً للقاتل المأجور: هل سترفع السوط

. . . .

---

[1] الاعمال: ٥١٧.

[1] الاعمال: ٥٧١.

رأيت الشمس في عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك في مزابل الشرق

فالشمس هنا اداة بصر وبصيرة معاً.

ونظير هذا نجده واضحاً في (الزلزال)[2] الذي يحدث تبادلاً بين نوعين من الشمس فشمس الله تشرق اذا ما غربت شمس الحياة:

تشرق شمس الله في عينيك اذ تغرب في قوارب

الصيد على شواطيء المغرب

حيث فقراء الاطلس المنتظرون ...

لذا تكون (شمس الله) هي البديل الروحي الذي يعوض عن بؤس الواقع المادي وتعود هذه العلاقة لتظهر ثانية في (رسائل الى الامام الشافعي)[1]:

قوارب الصيد وبرتقالة الشمس على الامواج

محفورة بالنار

فقد جاء ظهور الشمس هنا مقروناً بالماء ، ولكنها تنتقل لترتبط بالصحراء:

قال دليلي واختفى بين كنوز مدن تذبل في الشمس وصوت

العاشق الفقير في الصحراء

لكنني عرفت اسماء النجوم ورحيل البحر في قوارب الصيد

وأبجدية الضياع

ولغة المطر

وقد تمت هذه العودة الى العلاقة المائية بطريق الاستثناء ، وهي عودة لاتستمر اذ تعود (الصحراء) للظهور المؤثر ثانية ، عندما تصبح موضعاً لرؤية سحرية سرعان ما تتوارى في لحظة العناق:

أكلت برتقالة الشمس وفي دمي توضأت وصليت الى الصحراء

عمود نور لاح لي وواحة خضراء

يرتع في قيعانها سرب من الظباء

وعندما فوقت سهمي كي اصيب مقتلاً منها ومن بقية الاشباح

توارت الواحة والظباء في السراب

وارتفع النور الى السماء

---

[2] الاعمال: ٥٦٦.

[2] الاعمال: ٥٠٣.

واكتنفتني ظلمة وصاح بي صوت من القيعان

أتيتَ قبل موعد الوليمة

فهذه الرؤيا ناتجة عن الفعل الذي تصدر المقطع (أكلت برتقالة الشمس) ويقع فعل اخر يتعلق (ببرتقالة) ايضاً هو الشطر الى نصفين ، وهو ما يحدث علاقة من ثنائية جدلية لاتفضي في نهاية الامر الى تحقيق المراد ايضاً:

شطرت برتقالة الشمس الى نصفين

وهبتُ نصفها غراب البين

ونصفها الاخر القيت به في البحر

فاشتعل البحر ، ولكن حبيبي لم يعد ، ليجمع النصفين

الافعال لاتجدي ، وتظل الصحراء ، مقابل الشمس ، لتمثل رمز الجفاف ، جفاف النور ، ومهبط الغروب ، فلايبقى بعد هذا ، الا البشارة بالامل المعلق على باب الانتظار معوضاً باللون الاحمر ، عن الشمس ، ليصبح دليلاً عليها ، واثراً من اثارها:

قال دليلي وبكى وخضلت لحيته الدموع

وسقطت فوق زهور الارض

فاصبحت حمراء قال انها علامة القيامة

(وشارة الامامة)

فاللون الاحمر قد جمع الشمس والصحراء والزهور ، وهو لون الدم ، الذي غمر الارض من كثرة تضحيات ابنائها وجور الظلم عليهم ، وليرمز الى الثورة المنتظرة.

وتمثل الشمس في تحولات نيتوكريس[1] قوة الانبعاث:

اقوم بعد الموت من قبرها

مرتدياً عباءة الشمس

لكن الشمس ترحل ، لتحل الصحراء ، رمز الجفاف والموت ، والبحر رمز البعد والنفي:

ترحل الشمس الى البحر

وفي يدها خصلة من شعر الملكة

وقناع وثني ودم

سال فوق الطرقات المهلكة

وانا الكاهن في معبدها

---

[1] الاعمال: ٥٢٩.

تركتني فوق ارض المعركة

ارتدي اقنعتي منتحراً

قاتلاً حبي وحب الملكة

فالرحيل يساوي الموت ، ويقود الرحيل الى النفي ، والنفي الى القتل.

تعتمد قصيدة (عين الشمس او تحولات محبي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق)[1] مبدأ التحول[2] الذي عرف به البياتي ، ولاسيما في استعماله الرمز الانثوي ، ولذلك تظهر الشمس وهي تتبادل المواقع مع الغزالة ، تربطها علاقة التحول نفسها ، يقابلها علاقة من التبادل بين ضمير المتكلم في النص ، وعين الشمس او ما تتحول اليه:

تقودني اعمى الى منفاي عين الشمس

تملكتني مثلما امثلكتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في انتظار

البرق

لكنها عادت الى دمشق

مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها في النفي

عبداً طروباً آبقاً مهيأ للبيع

وميتاً وحي

لكن علاقة التبادل هذه ، التي قد ترتقي الى مرتبة الاتحاد المؤقت ، تنفرط ، من جانب واحد هو عين الشمس ، ليظل المتكلم يعاني اثار الانفصال وهي: الاسر في النفي الذي يأخذ بعداً جديداً يرتقي الى مستوى الموت والحياة لذلك تصبح الغزالة او الشمس ، موازنة للبصيرة ، او المعرفة الحقة التي تحقق الوجود الانساني في ظل الوجود لالهي الاعظم. وهذا لا يمنع امكان التأويل الاخر الذي يتجه صوب الواقع المادي او الارضي ، الذي يعالجه الشاعر.

* * *

الغزالـــــــة:

من الرموز الحيوانية التي وردت في شعر البياتي بدلالات مختلفة استقى اغلبها من الاساطير القديمة ، او من التراث الفلسفي والصوفي المشرقي خاصة ، ففي الاساطير القديمة (كانت الغزالة تذكر مع الشمس ، وشبهت المرأة بكل منهما ... وان حرص الشعراء على الا يقتل

---

(1) الاعمال: ٤٩٣.،الرؤيا في شعر البياتي: ٣٧٨، اقنعة النص: ١٠٧.

(2) ظ: الشمس والعنقاء دراسة نظرية في المنهج والنظرية والتطبيق: ١٩٩- ٢١٠.

الغزال في قصائدهم كان يعني انه معبود كالشمس ... ففيه ما يدل على الوهة الغزال ، أفلم يوضع في محاريب الملوك؟) [1].

وكان من شأن "تموز" أن (امسك به الشياطين واوثقوه برغم استغاثته بالاله "اوتو" اذ حاول هذا انقاذه بان حوّله الى ظبي ونقل روحه الى بيت الالاهة العجوز "بيليلو او بيليلي" التي قدمت له الطعام والشراب ، ولكن الشياطين لاحقوه الى هناك فحوله الاله "اوتو" الى غزال ثانية وهرب الى بيت اخته واختبأ في حظيرة الماشية حيث وجده الشياطين فانهالوا عليه بالضرب والطعن وامسكوا به وانزلوه الى العالم الاسفل)[2].

اما في الادب الفلسفي والصوفي المشرقي ، فقد كانت الغزالة محل تأويلات مختلفة بحسب استعمالها الرمزي ، ابرزها المرأة ، والشمس ، لتعني المعرفة والحكمة ، وقد شاع رمز الغزالة لدى الفلاسفة الذين الفوا في قصة "حي بن يقظان" كابن سينا وابن طفيل وسواهم. اذ كانت الغزالة ، مرضعة حي ، سبباً في معرفته ، بعد موتها ، الاسباب المادية للحياة ، ودلته على موطن الروح الذي يحرك الجسد ، فهي تمثل المرحلة المادية في طريق المعرفة التي يمكن الوصول اليها بطريق الحس والعقل ، لتكون مرحلة في طريق الوصول الى المعرفة الالهية التي تكون بطريق القلب والروح التي تتصل بالله بعد اطراحها الجسد[3].

تظهر الغزالة في قصيدة (عين الشمس او تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق)[4] بديلاً عن قاسيون ، الجبل في دمشق:

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الاخضر في الديجور

خاضعة لمبدأ التحول ، فتظهر بصورة اخرى:

ووردة ارشق فيها فرس المحبوب

وحملاً يثغو وابجدية

انظمه قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور

يتكرر التحول بتكرار الجملة التي افتتح بها النص فتطرأ على (قاسيون) تحولات جديدة هي امتداد لتلك التي سبقت ، لكنها تطور انفتاح النص على مداخل جديدة:

أحمل قاسيون

تفاحة اقضمها

---

[1] الاساطير دراسة حضارية مقارنة: ٨٣.

[2] مقدمة في ادب العراق القديم: ٢٤٥ والقصة تدل على امكان التحول في الشخصية ايضاً.

[3] ظ: تاريخ الفكر العربي الى ايام ابن خلدون: ٦٢٣- ٦٤٥.

[4] الاعمال: ٤٩٣.

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

ليقود هذا الامتداد في التحول الى غياب الاصل (قاسيون) وحلول الصورة البديلة التي سيظهر اثرها في النص لاحقاً:

فكل اسم شارد ووارد اذكره ، عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى اندبها ، فدارَها أعني

فضمير التأنيث ، وبرغم ما يمكن ان ينفتح عليه من تأويلات ، يتجه في حدود النص ، باتجاه الغزالة التي هي تحول عن قاسيون ، وهي في المقطع الثاني ، العنصر الرئيس في تكوين حركة النص باستقطابها اتجاهات شتى يحمل كل مسمى منها مدلوله الخاص:

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

أهدى إليَّ بعد ان كاشفني غزالة

فالغزالة المهداة هي حصيلة مرحلة طويلة من الانتقال بين طوائف مختلفة: السيد ، العاشق ، المملوك ، البرق ، السحابة ، القطب ، المريد ، حتى تتوج بصاحب الجلالة الذي يصدر عنه ، وحده ، فعل الاهداء ، وهي مسميات يمكن ان تمثل مراقي في التدرج ، او العلو ، حتى بلوغ درجة (صاحب الجلالة) ليعطي فعل الاهداء اهمية من جهة ، ويعطي الهدية (الغزالة) اهمية موازية من جهة اخرى.

لكن الغزالة المهداة لايتم الاحتفاظ بها ، اذ يأتي الاستدراك المسند الى ضمير المتكلم "لكنني" مفتاحاً لحركة سردية عنيفة فيها حياة ، وموت ، ثم انبعاث:

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الاعماق

فاصطادها الاغراب وهي في مراعي الوطن المفقود

فسلخوها قبل ان تذبح او تموت

وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود

وها انا اشده فتورق الاشجار في الليل ويبكي عندليب الريح

وعاشقات بردى المسحور

والسيد المصلوب فوق السور

فترك الاحتفاظ بالغزالة ، واطلاقها لتعدو وراء النور. برغم ما يمثله من نيةٍ خيرة ، يؤدي الى نتائج غير مرضية ، اذ تقع الغزالة في حوزة الاغراب ، وهم جفاة لايدركون حقيقتها ، وانما تغريهم صورتها ، فاصطادوها ، يعقبه فعل اخر معطوف بفاء الترتيب: فسلخوها ، ليعبر عما اصابها من تشويه وفتك وقسوة ، مع فعل اخير يسند اليهم:

وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود

ثم ينتزع فعل العزف الاسناد منهم ، لغياب التلاؤم. فسينده الى الضمير الذي يعزف:

فتورق الاشجار في الليل

ولابد من الالتفات الى اهمية شبه الجملة (في الليل) فهي تنتمي الى الاغراب ، والموت ، ومجمل البيئة السلبية السائدة لينقضها بفعله الايجابي (تورق الاشجار).

يكشف المقطع الثالث عن تحول جديد يخص (عين الشمس) التي تصبح الضمير المؤنث في المقط الرابع:

تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق

ووهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في انتظار

البرق

لكنها عادت الى دمشق

حيث يعني تبادل الافعال والضمائر الاتحاد الكلي بين الضميرين ، وما اسند اليهما، يدل عليه الفعل (نصلي) بضمير الجمع ، مع ظرف الانتظار ، لكن هذا الاتحاد مؤقت ، زائل ، اذ سرعان ما يقع الانفصال بالاستدراك المسند الى ضمير التأنيث :

ولكنها عادت الى دمشق

وهو ما يؤدي بالطرف الاخر ، ضمير الانا ، الى الوقوع في اسر العبودية والنفي الذي يضارع الموت ، الذي يتركز أثره في المقطع الخامس:

هذا أوان الموت والحصاد

لكن الانجذاب نحو الطرف المفقود ، يحرك (الاتحاد) ثانية ليظهر في المقطع الثامن:

عدت الى دمشق بعد الموت

ليحصل التناظر بين الفعلين: عادت – عدت ، وهي عودة غرضها الحياة ، اذ يعود قاسيون الى الظهور بصورته الاولى:

أحمل قاسيون

اعيده اليها

مقبلاً يديها

وذلك من اجل ايقاظ الحياة ثانية ، لكن مطاردة جديدة ، مصدرها الاموات ، تحولاً عن الاغراب ، تقود الى الموت:

واغلقوا عليّ باب القبر

ولايقف هذا الموت عند حد القبر ، بل يتجاوز الى صور اكثر اهمية من موت الفرد:

وحاصروا دمشق

واوغروا عليّ صدر صاحب الجلالة

من بعد ما كاشفني وذبحوا الغزالة

فالغزالة غدت فريسة الموت من جديد ، لكن الموت لايستطيع ان يفرض وجوده الكلي هذه المرة ، اذ يبدأ الاستدراك انفتاحاً على الحياة بالتحول الى صورة سبق ان ظهرت في اوائل النص:

لكنني أفلت من حصارهم وعدت

احمل قاسيون

تفاحة اقضمها

وصورة اضمها

تحت قميص الصوف

فقاسيون ، او الغزالة ، تبدو مختفية تحت قميص الصوف ، تفاحة وسورة ، وهذا يعني ان الغزالة لم تجد البيئة المناسبة التي تهيء لها سبل العيش والحياة فهي بيئة وحشية اهلها الاغراب ، والموت ، والمطاردة ،والذبح والسلخ ، في حين ظلت الغزالة محتفظة بعلاقات الحياة مؤجلة على قارعة الانتظار ، مادامت تلك البيئة لا تستطيع ان تستوعبها ، ولذلك يقفل النص على باب الانتظار ايضاً:

ولادة اخرى وعصر قادم جديد

يسقط عن وجهه وعن وجهك فيه الظل والقناع

وتسقط الأسوار

في قصيدة (سأنصب لك خيمة في الحديقة الطاغورية)[1] يقيم النص علاقة جديدة بين الغزالة والبيئةالتي تنتمي اليها ، اذ يكسر نمط هذه العلاقة القديمة: غزالة – صحراء باثبات علاقة بديلة ، تستجيب لاغراض الترميز هي: غزالة – بحر:

غزالة تأتي من البحر

---

[1] الاعمال: ٥٥٣ والنسبة واضحة الى "طاغور" شاعر الهند العظيم.

لان رمز الصحراء يعجز عن توفير القيمة الترميزية التي سيؤول اليها رمز الغزالة وما سيعمل معها من رموز رديفة في النص هي: زهرة ، وصفصافة:

وخلف سور الليل صفصافة

يغسل عينيها ندى الفجر

تنشر في الليل مناديلها

وتغمس الاوراق في النهر

وتبقى الفعالية الكبرى لرمز الغزالة ، على مستوى المساحة والتأثير ، فالخطاب بضمير المخاطب يتجه اليها ، او الى الضمير النائب عنها ، وهو خطاب محمّل بمجموعة كبيرة من الافعال المتغايرة التي تكشف عن نمط العلاقة بين الطرفين ، لتظهر انها علاقة جدلية ، علاقة ارتباط وموت او حياة ، وهي تكشف ايضاً عن موقع الطرفين في تلك العلاقة: ضمير المتكلم صاحب المعاناة والبحث والمطاردة ، والضمير المخاطب الذي يحمل الاغراء بتحمل تلك المعاناة واخرى فوقها:

وكلمات لم تقلها ولم

تبح بها غزالة البحر

اغتصب العالم فيها وفي

حروفها أموت في الأسر

مرتدياً اكفان كينونتي

وغسق الميلاد في القبر

وحاملاً للنور قيثارتي

وصاعداً اليك من بئري

يتحول الخطاب الى مايشبه ترتيلة يقدمها ضمير المتكلم بين يدي المحبوبة تنتظم لنفسها نسقاً خاصاً يبعدها عن كل سياق مناظر معهود لتقترب ، بنفسها الخاص ، من الشعر السومري القديم:

أقرأ في نجم الضحى طالع الـ ...

غابات والسحاب والطير

محترقاً منتظراً عائداً

اليك من مملكة السحر

مقبلاً وجهك في سحره الـ

غارق في ارتعاشة الثغر

حتى اذا ما اقتربت لحظة الـ

العناق في مملكة السحر

وسجد الساحر في بيتك الـ

مصنوع من قصائد الشعر

واقتربت يداه من وردة الـ

ثغر ومن غيمة النهد

ومسه النور بأقداسه

وباح للعاشق بالسر

وصاح فوق الطور مستنجداً

غزالة عدتِ الى البحر

ونجمة في قاع نهر الى

بلادها تعود في الفجر

لكن اللقاء ، او العناق ، لايتم ، وان توافرت مستلزماته ، اذ يحصل الانفصال في لحظة التجلي ليحل الخيبة والبرود والموت:

تاركة بذور كينونتي

وجسدي الميت في الارض

ممزقاً محترقاً دامياً

تحت سياط الجوع والخوف

فالسطر الاخير يعيد الصورة الى مهادها الواقعي ، بعد ان كانت تحلق في فضاء سحري لتأتي النصيحة من عرافة (دلفي) باعادة الكرّة ثانية ، وهو ما يعني تكرار المعاناة ، وربما النتيجة ايضاً ، اذ مازالت الظروف لاتفي باتمام اللقاء او العناق.

تسقط المقاطع: الثالث والرابع والخامس من وسائل الوصول التي اتبعها الشعراء (الكلمات) المقصاة عن الفعل ، وبذلك يبريء العاشق نفسه من هذه الخطيئة ، وهذا ما يمثل تمهيداً الى الفعل ، او مجموعة الافعال في المقطع الثامن:

في وجه المدن الخائنة المومس ارمي قنبلة

واحز بسكيني رأس الملك – الطاغية – الجزار

في وجه الليل الاعمى اقتل نفسي منتحراً

في حانوت الخمار

في وجه الشمس الحمراء

يحمل تابوتي للمنفى الفقراء

في وجه الارض الحبلى

أسجد مأخوذاً للنار

وبذلك تصل ادوات الترميز الى غاياتها ، ليكون الكشف عنها في المقطع العاشر مفرغاً من المفاجأة ، وفاقداً لقوة الدهشة والتخمين ، حين يكفي التصريح المخل عن ذلك ،

ايتها الثورة ، ياحبي الاول ، يارايات الامل الحمراء

وبذلك تصبح الغزالة هي الثورة ، ولكن الكشف عنها ظل مؤجلاً بانتظار اكتمال سماتها ومستلزماتها. اما البحر فهو رمز كثير الدلالات (فهو المبتلع الاقدم والاعظم. وهو اللجة الانثوية والامومية ، التي تشكل بالنسبة لثقافات عديدة. انموذج الهبوط والعودة الى ينابيع السعادة الاولى)[1] التي يظل الانسان يطاردها عنقاء هاربة في افق مفتوح .

*　　*　　*

العنقـــــاء:

عرفت بدلالتها الرمزية الرئيسة وهي القدرة على الحياة والانبعاث بعد الموت ، (انها الطائر الخرافي الذي ينبثق من نفسه)[1] فحين يعمر ويهرم يعمل (محرقة يضع نفسه فوقها ويلفظ انفاسه بين اريجها ، ومن جسده تنبثق عنقاء اخرى)[2] وقد استعملها البياتي لتكون رمزاً لامكان بعث الانسان وليعبر عن (عظمة الحب التي لاتكمن في ديمومته ، بقدر ما تكمن في موته وبعثه)[3] وهي امكانات كامنة في هذا الرمز الذي يمتد بجذوره الاسطورية بعيداً. تتجلى (العنقاء)[4] بوجوه كثيرة:

أحبّها صبية

ميتة وحية

قصيدة على ضريح ، حكمة قديمة

قافية يتيمة

صفصافة عارية الاوراق

---

[1] الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها: ٢٠٢، العنقاء ومجمع الطير : ٨-٢١ .

[1] الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب: ١٠٠.

[2] م.ن: ١٠٠.

[3] الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٣٢.

[4] الاعمال: ٤٢٧.

تبكي على الفرات

تمتلك العنقاء زمام السرد بضمير المتكلم في الجزء الاكبر من النص ، يقابلها ضمير متكلم اخر هو الطرف الثاني في علاقة الحب التي تجمعهما ، لكن النص لايقيد نفسه بحدود هذين الضميرين من حيث الزمان والمكان ، اذ يعمد الى تجاوز هذين العنصرين ، والانتقال الحر بينهما ، في طريقة بناء اسطوري[1] تسمح ايضاً باختلاط الشخصيات وتداخلها ، فالعنقاء توحي بليلى ، حبيبة قيس المجنون بالاشارة الى جبل التوباد:

إيّاك والسؤال

فلن يردّ جبل "التوباد"

لسائل جواب

وهو تحذير يفتح الباب لنهاية تدل على الياس ، في خاتمة القصيدة بالاسلوب نفسه:

وقال لي إياك فالعنقاء

تكبر ان تصاد

فعد الى المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر

وتغدو (العنقاء) بصفتها السحرية ، في (العراء)[2] المنقذ من العذاب الازلي المكتوب على سيزيف وهو يحمل صخرته كل صباح الى القمة:

.. تعود لتبدأ من

حيث بدأت ، لترفع هذي الصخرة نحو القمة كل صباح

تشنق نفسك ، لكن العنقاء بنار الشعر تعود لتنفض عنك رماد

الاشياء ، فحبك يبقى الكنز المرصود ..

وتظهر العنقاء في (دم الشاعر)[1] وقد تلبست صورة "عائشة":

... أدفن وجهي في نار ضفائرها الحمراء وارقص

حتى الفجر. واقول سلاماً للنار

(ولكن النار)

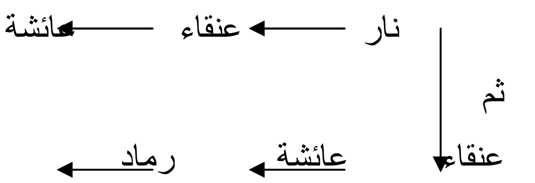
تأخذ شكل العنقاء ، وتصبح عائشة في الفجر رماداً

---

[1] ظ: الغابة والفصول: ٨٠ ، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية: ٧٣.
[2] الاعمال: ٦٣٢.
[1] الاعمال: ٦١٥.

وتطير الى ارض اخرى ..

النار تحمل دلالة دينية من جهتين: الاولى انها تمثل رباً يعبد ، ولها امكانات الرب. والثانية اسلامية: (يا نار كوني برداً وسلاماً) فهي – في النص – يصيبها التحول في المظاهر:



وبسبب التحولات تفضي الى جعل النار رماداً. أي انطفاء ، لكنه ليس انطفاء نهائياً ، فصفة العنقاء هي القدرة على امكان الانبعاث الكامنة فيها.

لارا:

هي واحدة من اشد رموز البياتي تخفيا ، وقدرة على المراوغة ، اذ انها تظهر بوجوه من الواقع والخيال ، الحقيقة والخرافة ، المادة والاسطورة ، وهي ، مع ذلك ، تحتفظ بواحدة من اهم سماتها، وهي القدرة على الافلات من قبضة مطاردها في اللحظة التي اعتقد انه امكنه الامساك بها ، فتظل حلماً منسرباً ، مخادعاً ، يظهر ويختفي مثلما تفعل الاشباح الكاذبة ، او عرائس البحر الخداعة.

وقد اثيرسؤال حول كيفية اهتداء البياتي الى هذا الرمز ، فاعتقد احد الباحثين ان الشاعر قد (اقتنصها من حقل جاهز للاستثمار ، لم تكن رمزاً بياتياً محضاً انتزع من ارض بكر ، ان لارا ، لم تكن تسمية دلالية ، غير (لاريسا) بطلة الدكتور زيفاكو لباسترناك ..)[1] ويبدو ان الباحث يهتم باصل التسمية من دون الالتفات الى خصائص الرمز نفسه وهي من صلب تكوين البياتي في رموزه الاخرى ، ولاسيما الانثوية منها ، التي تنبع من جوهر واحد ، وان اختلفت التسميات ، فهي تحولات مختلفة للرمز الواحد (وظهور لارا واختفاؤها ليس اكثر من تحولين من التحولات الكثيرة للارا، وان لارا ذات ديمومة ازلية في وجودها وحيويتها سواء اظهرت ام اختفت)[2] واختفاء (لارا) يكون مدعاة لرحلة بحث عنيفة ، فيها الاسى واليأس ، لتكون المحال المستحيل[3]. او السراب الذي يركض الانسان خلفه.

تظهر (لارا) في قصيدة (احمل موتي وارحل)[4] تجلياً ، او تحولاً عن (الغزالة):

ناديت غزالة حبي في الصحراء الليبية – في العهد الملكي البائد –

---

[1] في حداثة النص الشعري دراسات نقدية: ٦٩ وينفي هذا الافتراض ما ذكره البياتي نفسه في مقابلة تلفزيونية من ان "لارا" هي امرأة روسية كانت تسكن بجوار شقته في موسكو.واكد ذلك في : تحولات عائشة :٣٦-٣٧.

[2] مجلة الاقلام ، ع١١، س١٥: ٣٦.

[3] ظ: المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد: ٤٦.

[4] الاعمال: ٥٣٧.

كان البوليس ورائي – فاجأني البحر الابيض بالجزر المخبوءة

تحت لسان عروس الماء وتحت عيون الاسطول السادس

لكنها بعد ان تستحوذ على هذا التحول ، منذ بدء القصيدة ، تسيطر على مدىواسع في التأثير والحركة ، ليكون ظهورها مفاجئاً ، متجهة الى طرف مضاد:

تسبح في البحر الاسود

فقد جاء ظهور (لارا) في غمرة البحث ، والرابط هو المكان "الصحراء الليبية"، والزمان هو العهد الملكي الذي يتحول الى (الليل الملكي):

ابحث في الصـــحراء الليبية عن مفتاح المدن المنسـية في خارطة الدنيا – لارا

تنشر في الريح ضفائرها ، ترقص في الغابات الوثنية – تمضي عائدة للفندق

بعد عناق البحر ...

فهل تكون (لارا) هي المفتاح الذي يفتح المدن المنسية؟

تظهر (لارا) بصورة بغي تمارس الحب مع أي عشيق ينسل اليها:

وفي منتصف الليل عشيق آخر ينسل اليها

ويعريها

ويقبل عينيها

ويقبل نهديها

ويقول لها نفس الكلمات

وتقول له نفس الكلمات

(أحبك)

ويدخل ضمير "الأنا" ، طرفاً ثالثاً مشاركاً في تلك العلاقة ، لكن استجابة لارا تتغير ، فهي:

كانت تبكي ، فالبحر سيأخذ منها الآخر

كانت تبكي ويدي تمتد اليها ويد الآخر

وفمي في فمها وفم الآخر

ودمي ودم الآخر

وحياتي وحياة الأخر

وبهذا يحصل الاتحاد والاندماج الثلاثي في فعل مشترك ، لكن الانفصال يظهر مفاجئاً ليقود الى وحدة ضمير المتكلم وانعزاله ، ويظهر معه البحر الاسود.

كنت وحيداً – يا حبي المدفون بقاع البحر الاسود

يا شمس ربيعي في الغابات الوثنية – يا حبي

كان البوليس ورائي – في الصحراء الليبية –

في العهد الملكي البائد – في قاع الدنيا

فاجأني البحر الابيض

يحمل المقطع الثاني دلالات الرحيل ، رحيل العاشق ، الذي يتوج ، في المقطع الثالث ، بالتفرق قبل صياح ديك الفجر:

يتفرق الاحباب قبل صياح ديك الفجر

في المدن الكبيرة يرحلون ويتركون

ما تترك العربات فوق الثلج: هاهي ذا السماء

زرقاء من بعد الرحيل

وهنا تتحد بعض الدلالات الرمزية ، فصياح ديك الفجر هو الايذان بالثورة ، وحين يتفرق الاحباب – الثوار – قبل حصولها فان الحياة تظل مستمرة في جريانها لتظل (لارا) التي هي رمز لتلك الثورة تستهدي التائهين:

لارا وخزامى

في صحراء الليل الوثنية اشعلتا النار

وما تلبث لارا ان ترحل في المقطع الرابع ، لتضيع في زحمة العالم الضائع:

(لارا) رحلت بعد رحيلي

ضاعت في زحمة هذا العالم

في غابات البحر الاسود والاورال

عادت للارض المسحورة تذرعها

في قداس رحيل الامطار

ويقوم هذا الرحيل على التناظر ، فرحيل العاشق يقوده الى المنافي والضياع ، وينتج عنه رحيل لارا ، المناظر له ، لتظل تائهة على انتظار ان يعود اليها العاشق ، وهو لقاء لن يتم اذ يأتي المقطع السادس ، والاخير ، قاطعاً في توكيد هيمنة الرحيل المرتبط برحيل العاشق:

برحيلي رحلت كل الاشياء

ورمزية الرحيل هنا هي الانفصام التام بين الثورة والثوري ، وبذلك سيظل اللقاء مستحيلاً ، فالثورة التي لم تتحقق ستظل حلماً هارباً مراوغاً ...

في قصيدة (أولد واحترق بحبي)[1] تتركز الملامح الرئيسة ، والخصائص المميزة التي عرف بها هذا الرمز الذي نال اهتمام الدارسين[2]، فتزدحم الافعال في المقطع الاول من النص لينصب اثرها على ضمير المتكلم:

تسـتيقظ (لارا) في ذاكرتي: قطاً تترياً ، يتربص بي ، يتمطى ،
يتثاءب ، يخدش وجهي المحموم ويحرمني النوم ، اراها في قاع
جحيم المدن القطبية تشنقني بضفائرها وتعلقني مثل الارنب فوق
الحائط مشدوداً في خيط دموعي.

ويقابل كل هذا الزخم من الافعال ، فعل واحد يعبر عن انكسار الذات:

اصرخ: (لارا) فتجيب الريح
المذعورة (لارا) اعدو خلف الريح وخلف قطارات الليل
واسأل عاملة المقهى ، لايدري احد ، امضي تحت الثلج وحيداً ،
ابكي حبي العاثر في كل مقاهي العالم والحانات

وهذا ما يمهد لما ستؤول اليه صورة (لارا) في انتسابها الثنائي الى الواقع والخيال ، او المادي والاسطوري في آن واحد ، فهي ان ظهرت في صورة امرأة ، انبثقت في الذاكرة ،تتحول في المقطع الثاني لتمارس حضوراً موارباً بتأثير خارجي هو اليد التي تمتد لتمسح الحضور المتحقق:

تدعوني فأقرب وجهي منها ، محموماً ابكي
لكن يداً تمتد ، فتمسح كل اللوحات وتخفي كل الايقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبي بصيصاً من نور لنهار مات

ليصبح الموت انتحاراً في المقطع الثالث:

(لارا! رحلت)
(لارا! انتحرت)

ان هذا الغياب القسري ، الحاصل بفعل التدخل الخارجي ، يبلغ حدا مؤلما، فيوجد لدى ضمير المتكلم حافزاً لفعل جديد ، مضاد ، فيظهر في المقطع الرابع متسماً بالعنف والقوة:

أرمي قنبلة تحت قطار الليل المشحون باوراق خريف
في ذاكرتي ، ازحف بين الموتى ، أتلمس دربي في

---

[1] الاعمال: ٥٩٦.

[2] الدراسة التي كتبها د. كمال ابو ديب في مجلة الاقلام ع١١ س١٥ آب ١٩٨٠ مطبقاً فيها المنهج البنيوي في تحليل هذا النص.

أوحال حقول لم تحرث ، استنجد بالحرس الليلي

لأوقف في ذاكرتي هذا الحب المفترس الأعمى

وتظل الذاكرة المسرح الذي تدور فيه الافعال:

منفياً في ذاكرتي

محبوساً في الكلمات

وقد كانت (لارا) قد استيقظت في الذاكرة ، وظلت تتحرك فيها.

يقدم المقطع السادس حركة مناظرة للارا باختلاف البيئة ، فبعد ان كانت بيئة باريسية معاصرة ، تصبح هنا بيئة اندلسية تاريخية تتسم بالمأساة:

في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات

أسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال

وعندما يتكرر الفعل (تدعوني) في كلا المقطعين ، فأنه يخضع للتناظر ايضاً ، من حيث النتيجة (المسح) ومن حيث الاستجابة للبيئة ، ففي الثاني يشمل المسح:

كل اللوحات ، وتخفي كل الايقونات

تاركة فوق قناع الموت الذهبي بصيصاً من نور لنهار مات

اما في السادس:

فتقذفني في بئر الظلمات

تاركة فوق السجادة قيثارتي وبصيصاً من نور لنهار مات

المقطع السابع ، على ايجازه ، يقدم لارا امام امكانين للانتساب: الاول ان تكون ممثلة تعمل في مسرح (واقعي) ، والثاني: ان تكون شخصية اسطورية تنتمي الى شخصية مسرحية:

(لم تترك عنواناً) قال مدير المسرح وهو يمط الكلمات

من دون ان يكون لاحد الامكانين مرجح ، الا منهج القراءة والرؤية التي تنطلق منها ، فهي ما تزال شخصية مواربة.

يفتح المقطع العاشر مجالاً لحضور (لارا) وهو مجال الخصب والحياة المرموز اليه باللون الاخضر بعد الموت المؤقت ، او العقم المرموز اليه بالثلج ، وفيه يتحقق لقاء ، وعناق ايدٍ :

لكن يداً تمتد فتمسح صورتها ، تاركة فوق

اللون المقتول بصيصاً من نور لنهار مات.

فاليد التي تتدخل ، تحيل الحياة التي مثلها اللون الاخضر ، الى موت عنيف (مقتول) غير أنه يظل محتفظاً ببصيص نور ، او بقايا أمل.

يختم المقطع الاخير النص بحقائق جافة ، بجمل اسمية:

شمس حياتي غابت

وهو غياب يحول الوجود الانساني الى منفى جاف قاسٍ ، يتحجر فيه قلب العالم:

الحب وجود اعمى ووحيد

ما من احد يعرف في هذا المنفى احداً ، الكل وحيد ، قلب العالم

من حجرٍ في هذا المنفى – الملكوت

فالوجود لاينفك عن ازدواجيته الجدلية التي يتكون منها: المنفى الملكوت فما الذي يمكن ان ترمز اليه لارا بعد كل هذا؟ انها يمكن ان ترمز الى اشياء كثيرة – الا ان تكون امرأة – فهي فكرة ، او حلم ، او رؤيا تسعى الى تحقيق الذات بصورتها الكلية في وجود غير مادي ، او فوق المادي ، وهو امر يبدو مستحيلاً ، لتظل "لارا" بما تمثله ، حلماً هارباً ، او هي لحظة التحقق المستحيلة.

* * *

عائشـــــــة:

هي رمز البياتي الاثير ، وابتكاره الشخصي ، ظهرت في مسرحية (محاكمة في نيسابور)[1] فتاة احبّها الخيام ، ورافقته الى ديوان (الذي يأتي ولايأتي). فهي له (الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالاخر وحلا في نهاية الامر في روح الوجود المتجدد)[2] وقد جعلها (رمزاً للحب الازلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى

---

[1] محاكمة في نيسابور: حيث تظهر عائشة احدى شخصيات المسرحية جارية للخيام.

[2] تجربتي الشعرية: ٤١، وقد كشف البياتي في مقابلة تلفزيونية عن ان عائشة هذه كانت صبية احبها في اول مراهقته "حبَّ ابنة الجيران" في المحلات الشعبية لكنها في غفلة رحلت من دون ان يدري ، وربما تزوجت ، وهو يكشف عن شيء قريب من هذا في كتاب تجربتي الشعرية: ٨٨ حيث يقول: لقد بدأت قصتي مع النساء في عالمي الصغير: عالم القرية والمدينة ، ولا ازال اذكر حب الصبا الباكر الذي كان يبتديء بنظرة وينتهي بقبلة او بدمعة ، ثم يعود ليفصل الامر بوضوح في : تحولات عائشة:٥-٥٦.

من صور الوجود ، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتنـــاهى من التعينات في كل آن ، وهي باقيـة على الدوام على ما هي عليه) [1].

ولم يكن ظهور عائشة بغتة ،فقد ترعرعت مع بواكيره الشعرية ، اذ (ولدت طفلة في (ملائكة وشياطين) ترعى البهم في ظل جبل التوباد)[2] وظلت في نمو بين حياة وموت ، وانبعاث من الموت ، في الدواوين اللاحقة حتى تكاملت لتعبر عن الترابط الوثيق بين الحب والثورة بمعناهما الوجودي العظيم (وربما كانت عائشة اكثر رموز البياتي استخداما ًللتعبير هذا النزوع الدافق ، الملح ، تتكرر باستمرار لتؤكد عمق هذا الهاجس الذي يشكل قطباً عميقاً في تجربة البياتي ورؤياه)[3].

وقد ارتقى البياتي برمزه هذا ، مثل رموز اخرى ، ليجوس به عالماً آخر ، غير العالم الواقعي الذي دأب بعض الشعراء على التقيد بحدوده ، ليرفع مستوى الرمز الى عالم المطلق ، عالم الحب الالهي عن طريق الوصول والمعرفة ، حين عمد الى استثمار احوال المتصوفة ومجاهداتهم (فالجوهر الانثوي قد اشرب رمزاً معرفياً لانه لما كانت الانثى في التصورات الصوفية تجسداً للنفس ، ولما كانت معرفة النفس هي معراج الانسان الى معرفة الرب ، لزم ان تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة الى الله)[4] وكان من نتيجة ذلك ان اقترنت عائشة الرمز بمظاهر الطبيعة ، تتماهى معها ، او تدخل في تحولات معها، لان (ثمة توازياً بين الانثى والطبيعة من حيث كونهما في مدرج الانفعال ، اذ كما تنفعل الانثى للرجل ، تنفعل الطبيعة بأسرها للحق. فالنساء بالنسبة للرجل ، كالطبيعة بالنسبة لله)[5] وهذا ما يفسر ظهور الانفعالات الجنسية في حال التعبير عن ذروة العشق في شعر البياتي.

لقد ظل هذا الرمز المبتكر شديد الالفة مع نفسه (وابتكار الرمز الشخصي واختياره لايكون ، دائماً ، قضية قصدية ، اذ لابد للشاعر من ان يكون مأخوذاً حتى النخاع بهاجس فكري او جمالي او وجداني يكون محور حياته كلها ، يحتضن اعماله مجتمعة ، يمنحها نبرة اسطورية غامرة ، حتى تجسد رموزه الشخصية هذا الهاجس الشامل ، وتجعل منه سياقاً ديناميكياً نامياً)[1] وقد كانت عائشة للبياتي هكذا ، او تزيد.

---

[1] الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ٢٠٠.
[2] تجربتي الشعرية: ٩٣.
[3] في حداثة النص الشعري: ٧١.
[4] الرمز الشعري عند الصوفية: ١٥٢.
[5] الرمز الشعري عند الصوفية : ١٥٧ ، الوحدة والتنوع في الادب العربي المعاصر: ٣٠٠- ٣١٥.
[1] في حداثة النص الشعري دراسات نقدية : ٨٤.

في ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) تظهر عائشة خاضعة للموت الذي اخضع الخيام في قصيدة (الموتى لاينامون)[2] حيث يهيمن الموت على مكونات النص ، وتظهر عائشة ميتة بصيغة الاخبار الاسمي الثابت:

عائشة ماتت ، وها سفينة الموتى بلا شراع

تحطمت على صخورها شواطيء الضياع

- قالت ومدت يدها: الوداع

اراك بعد الغد في المقهى ، وغطت وجهه سحابه

من الدموع ، بللت كتابه

وموت عائشة هذا ، الذي يبدو قوياً في توكيده ، تتبعه افعال تدل على الحياة: مدت يدها ، قالت الوداع ، وهذا ما يفتح السبيل امام انبعاث حياة جديدة: اراك بعد الغد في المقهى ليهيء الى ظهورها ثانية في عالم آخر فيجاوز قسوة الموت وحدته:

عائشة ماتت ، ولكني اراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لاتعبر السور ، ولاتنام

الحزن والبنفسج الذابل والاحلام

طعامها في هذه الحديقة السحرية

ففعل الموت مسند الى عائشة ، وفعل الحياة مسند الى ضمير المتكلم ، وهذا يعني ان الرؤية هي التي تمنح عائشة الحياة ، وتكسبها وجوداً جديداً في حياة اخرى بعد ان تكون قد ماتت في هذه الحياة التي تكتنف الخيام ، ممثلة بالغربة والشيخوخة واليأس ، لكن حياة عائشة يائسة ايضاً، تناظر موت الخيام:

لاتعبر السور ، ولا تنام

فهي اسيرة تقتات على واقع كئيب: تلطفه الاحلام بانبعاث جديد ، وتنتهي القصيدة بموقف انتظار هو نفسه الموقف الذي تبدأ به قصيدة (الذي يأتي ولا يأتي)[1] انتظار منبثق من الموت:

عائشة ماتت ولكني اراها تذرع الظلام

غير ان الانتظار يصدر عن عائشة نفسها:

تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام

---

[2] الاعمال: ٣٧٩.
[1] الاعمال: ٣٨١.

ليحدث تكرار الموقف السابق توكيداً لكمون الحياة في صلب الموت:

- عائشة ماتت ، ولكنني اراها مثلما اراك

قالت ومدت يدها: اهواك

وابتسم الملاك

تبدو نيسابور في (بكائية)[2] وجهاً آخر لبابل[3] التي انتهى بها الحال تحت قبة الليل بلا زاد ولا معاد ، فنيسابور تناظر بابل من حيث هيمنة الموت والخراب. وذبول الحياة ، وفيها عائشة الميتة:

عدت الى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السفلي ، للبيت القديم الموحش المقرور

أبحث عن عائشة في ذلك السرداب

اتبع موتها وراء الليل والابواب

ويكشف هذا البحث عن العلاقة بين الخيام – القناع – وعائشة الميتة ، الهاربة ، ويحاول النص تعميق الشعور وترسيخه بموت عائشة ، بتقديم عدة معطيات تعمل باتجاه واحد ، وان كانت تتنوع الوجوه التي يظهر بها الموت ، ومنها وجوه مأساوية حين ينتزعها من قمة توهج الحياة:

تتبعني جنازة الشمس الى الأبد

- من ههنا انزلها الحفار

للقبر وهي في ثياب العرس ، فوق رأسها تاج من الازهار

وغيمة من نار

مصدر السرد في النص هو ضمير المتكلم العائد على الخيام – القناع – ولذلك ، يكشف ، من وجهة نظره ، عن حالين معاً: حاله الحاصلة من فقدانه عائشة وبحثه اللائب عنها ، وحال عائشة التي غيبها الموت ، ومن اجل تعميق حس المأساة يقوم النص بقلب، او تحويل النسق الاسطوري حين يجعل الذكر هو الذي ينزل الى العالم الاسفل باحثاً عن عائشة – عشتار – ليكون (اورفيوس) ، الا انه لايحمل من صفاته ما يؤكد هذا الانتساب ، لذا يكون احتمال تحويل النسق الاسطوري هو الاقوى:

طرقت باب العالم السفلي مرتين

---

[2] الاعمال: ٣٨٥.

[3] الاعمال: ٣٨٣.

فمد لي حارسها يدين

وقال لي: من اين

قلت: أنر لي هذه السهوب

فالليل في الدروب

قال: وكانت يده تعبث بالمكتوب

ليقرأ المحجوب

- عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد

فزورق الأبد

مضى غداً ، وعاد بعد غد

عائشة ليس لها مكان

ويصيب هذا التحول ، او القلب ، مجمل العلاقات الزمانية والمكانية اذ تتداخل الازمنة بكيان سريالي ، او اسطوري ،لا يد القوانين الضابطة لحركته المرصودة ، وبذلك تحررت عائشة من هيمنة الزمن وسطوته ، فهي خارج حدوده ، تمارس حريتها بتجلياتها المتجددة:

فهي مع الزمان في الزمان

ضائعة كالريح في العراء

ونجمة الصباح في المساء

وهذا ما آلت اليه عائشة فهي في تناقض تام مع الخيام الذي ينتمي الى نيسابور المحملة باسباب الموت والجفاف ، وهو ما يجعل لقاءه بها مرهوناً بشرط موضوعي يقتضيه ان يصنع شيئاً:

فعد لنيسابور

لوجهها الاخر ، يامخمور

وثر على الطغاة والآلهة العمياء

والموت بالمجان والقضاء

ولايملك الخيام امكان الاستجابة لكلفة هذا الشرط ، فقد غزاه الشيب وعلاه الكبر ، وايبست الغربة نسغ الحياة فيه حتى تحول الى (حجر)[1]:

- تهرّأ الخيام

وسقطت أسنانه ، وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائس الأحلام

---

[1] الاعمال: ٣٨٦.

والدود فوق وجهه فار وفي الاقداح

وهو ما يقوده ، وقد شله العجز ، الى التوسل بالدعاء ومناجاة الرب[2]:

- الليل طال ، طالت الحياة

فأين يا رباه!

شمسك! تحيي الحجر الرميم

وتشعل الهشيم

تختفي عائشة عن اجزاء الديوان لتظهر في (الصورة والظل)[3] بصورة عشتار التي تتحول الى ايزيس ، واختفاء عائشة يعني اخلاء الساحة للنقيض "الموت" ليفرض هيمنته على مسار النص وحركته.

يستكمل ديوان (الموت في الحياة) السيرة الذاتية للخيام – القناع – ليعرض تأملاته في الوجود والعدم بعد ان اصطدم بجدار المستحيل الحائل دون التغيير ، لذا يبدأ بقصيدة (مرثية الى عائشة)[1] وهو ما يعني ان عائشة مازالت ميتة لم تبعث بعد، لكن الموت يكشف عن وجهه المجازي الذي يساوي العقم ، والانتظار العاطل عن الحركة ، ذلك بأن عائشة مازالت حية بالفعل والحركة والتحول ،ولكنها ميتة من حيث انها قد حيل بينها وادائها فعل الحياة بصورته المؤثرة

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الاوراق

تبكي على الفرات

تصنع من دموعها ، حارسة الاموات

تاجاً لحب مات

فعودة عائشة وقعت في فصل الموات والجدب "الشتاء" فلايكون للبستان معنى اذ هو خال من العطاء ، متحولة الى صفصافة "رمز العقم" وقد تعرت من الخضرة رمز الحياة ، ولايصدر عن عائشة الاالبكاء الذي يقترن بالموت: حارسة الاموات ، وهذا يعني انها في العالم السفلي مثل عشتروت حين تنزل ، مع تغيير تاجها "الاكليل" الذي يصنع من الدموع ، معززة موت الحب ، فهيمنة الموت تمتد في مظاهر كثيرة لتشمل اطرافاً اخرى ليست عائشة الا واحدة منها:

عائشة تنام في المابين

---

[2] لافرق ان كان المقصود بالرب معنى حقيقياً ام معنى مجازياً من حيث مؤدى فعل الدعاء في سياق النص.

[3] الاعمال: ٣٩٥.

[1] الاعمال: ٤٢٥.

مقطوعة الرأس على الأريكة

و"المابين" منطقة محيرة بين الموت والحياة ، منطقة انتظار وتوقف عن الفعل لانها تمثل موقع اللا انتماء.

يتخذ الخيام من اورفيوس قناعاً له وهو يحاول الهبوط الى العالم الاسفل بحثاً عن عائشة ، ولكنه هبوط غير حقيقي ، فهو منبثق عن الرؤيا ، او ان الرؤيا كانت وسيطاً للهبوط:

رأيت رؤيا كانت السماء

ترعد فاستجابت الارض لها استجابة من نار

ولاينجزالهبوط ماانجزه اورفيوس في هبوطه ، اذ يتكرر مشهد موت عائشة ، بل يتأكد بتكرار المقطع السابق:

عائشة عادت الى بلادها البعيدة

قصيدة فوق ضريح ، حكمة قديمة

قافية يتيمة

صفصافة تبكي

يكشف المقطع نفسه عن تحول جديد طرأ على عائشة يبشر بامكان فعل ايجابي ما ، لكن هذا لا يتحقق اذ يهيمن العقم ثانية ممثلاً في "الصفصافة" وهو ما يعني تحقق موت عائشة بكف اثرها عن الحياة فيحل السكون والانتظار الذي يتحول الى قبر فيه اليأس:

أصيح من قبر انتظاري يائساً أصيح

أقول للصفصافة

ما قالت العرافة

وهذا الانتظار اليائس ، الذي هو موت ، يكون مفتاح الولوج الى مقطع الرثاء ، حين يتيقن الخيام وقع الموت واثره ، فيستجيب معه للرثاء اطراف اخرى ترك الموت اثره عليها:

عائشة عادت الى بلادها البعيدة

فلتبكها القصيدة

والريح والرماد واليمامة

ولتبكها الغمامة

وكاهن المعبد والنجوم والفرات

وتتحول عائشة الى عشتار ، والعنقاء ، وهي في سياق الرثاء ، وتحضر بابل رمز الخراب لتتعاضد الدلالة وتقوى في توكيد العقم واليباب الذي هيمن على النص منذ بدئه:

على فراش الموت اضجعتك ياعشتار

بكيت في بابل حتى ذابت الاسوار

فالجملة الفعلية "اضجعتك" يمكن ان تشع بدلالة ذات وجهين في آن واحد، الاول: جنسي لاقترانه بالفراش، لكنه سلبي ، والاخرمعنى الموت الماخوذ من الفعل نفسه ، وتشع كلا الدلالتين على الاخرى ليكون الفعل الجنسي – ان حصل – محكوما بالعقم والموت ، أي واقعا تحت المهينة نفسها فتلتفي عشتار وعائشة ، في دلالة جديدة واحدة هي العقم ، واللاجدوى ، وتغيب اثارالحياة والحب:

وموقداً تجمد في البرد وباباً لايصد الريح

عدت كتاباً باهت النقوش

يقرؤه العشاق

يبيعه الو راق

لكل من هب

لكل قاري جديد

وعظمة بالية واملاً مسموم

وتختم القصيدة باللازمة نفسها التي تكررت في مقاطع سابقة:

عائشة عادت الى بلادها البعيدة

فلتبكها القصيدة

وليبكها الفرات

وهو ما يعنى ان الرثاء موجه الى غياب عائشة الذي اظهره النص بصورة الموت ، وعودة عائشة الى بلادها يضمر امكان الحياة والتجدد والعودة ثانية الى الحياة بعد الموت ، وتبعث عائشة حية في (الموت في غرناطة)[1] ولكن بعثها جاء بعد تضحية عظيمة هو موت لوركا الذي كان قربان نهوضها من الموت:

عائشة تشق بطن الحوت

ترفع في الموج يدها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

تجتاز الف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت

---

[1] الاعمال: ٤٣٠.

كان نهوض عائشة غاية سعى الخيام اليها ، الا انه يكشف عن عجز الخيام وتقصيره في اداء واجبه تجاهها ، وهو التضحية ، والهبوط ، لانقاذها من عالم الموت الذي يغرق فيه الخيام نفسه فيتبادلان المواقع:

شعرت بالهزيمة

امام هذي الزهرة الميتة

الحب ، يا مليكتي ، مغامرة

يخسر فيها رأسه المهزوم

بكيتُ فالنجوم

غابتْ ، وعدتُ خاسراً مهزوم

اسائل الاطلال والرسوم

عائشة عادت ، ولكني وُضعتُ ، وانا أموت

في ذلك التابوت

تبادل النهران

مجريهما ..

تجمع قصيدة (الموت في الحب)[1] انماطاً من التداخل والتماهي بتجليات مختلفة للانثى كانت عائشة المركز فيها ، فهي تبدأ:

فراشة تطير في حدائق الليل اذا ما استيقظت باريس

ثم:

تعود للتابوت

لظلمة البحر ، لبطن الحوت

ثم تظهر:

هاهي ذي ترقص في كأس من المدام

عارية تحت سماء الليل والأنغام

تغزل الظلال

تقول لي تعال

وتختفي في الظلمة

شاحبة كنجمة

وحين تستحضر اسطورة (اوليس) تستدعي (بنلوب) رمز الوفاء والانتظار:

---

[1] الاعمال: ٤٣٣.

تفر من باريس

تاركة وراءها (اوليس)

يبكي على قارعة الطريق

يموت في حانات ليل العالم الطويل

وحين يتحول اوليس الى (هاملت) يستدعي في ذلك (اوفيليا) لتظهر باحدى صور عائشة:

اوفيليا عادت الى صنعاء

اميرة شرقية

ساحرة ، خنساء

وتتحول الى صورة (مريم العذراء) بصيغتها الاسلامية:

- ايتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تسّاقط الاشياء

تنفجر الشموس والاقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

وتعود دورة التحول الى البدء (الفراشة):

قالت اراك غداً وانطفأ القنديل

ونامت الفراشة

واستيقظت باريس

وهذا تمهيد لاجل ان تستجمع عائشة كل الصفات والتحولات التي جرت على الرموز السابقة:

عائشة تبعث تحت سقف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة

وتستكمل التحولات دورتها عندما تصبح عائشة انثى معاصرة:

- عائشة اصابها دوار هذا الجيل

تقمصت روح بنات الماء

ونكست رايتها الهزيمة

وتبعث اوفيليا ، يتبعها اوليس ، ليكون الحب باعث الحياة

وليس في كل مرة تجدي التضحيات والنذور في عودة عائشة ، او ان تكون تلك العودة مجدية اذا تمت ، ففي (رسائل الى الامام الشافعي)[1] يؤدي ضمير المتكلم كل طقوس الطاعة والتكفير لتظهر عائشة ، فتظهر ظهوراً منقوصاً لايؤدي الغرض المطلوب:

قبلت شباك (الحسين) وغسلت الحجر الاسود بالدموع

نضوتُ في مواكب العزاء

طفولتي ، مستنجداً بقوة الاشياء

بفقراء الارض

ومعجزات الفجره

تهدل النور على الرياض في (شيراز)

وفتحت ابوابها ورفرفت فراشة زرقاء

تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير

صحا لكي يتبعها لكنها اختفت وراء السور

تاركة وراءها خيط دم يمتد في خمائل الاصيل

ناديتها: عائشة

عائشة لكنها لم تسمع النداء

ولم تر العاشق في جحيمه يزحف نحو النار

منتظراً في آخر الابواب

فهي تظهر معطلة الحواس ، لم تسمع ، لم ترَ ، وهذا يعني انها محجوبة عن بلوغ غايتها، وهو ما يجعل الظهور غير ذي جدوى ، اذ يظل العاشق معلقاً على بوابة انتظار آخرهو بمثابة (مجنون عائشة)[1]:اذ تقوم هذه القصيدة على عنصرين رئيسين هما ضمير المتكلم وضمير التأنيث الذي سيعود على عائشة ، وينبثق ضمير التأنيث من بنية سردية تصدر عن ضمير المتكلم في المقطع الاول:

ايقظني في الليل

غناء عصفور فأوغلت مع العصفور

في الغيهب المسحور

لم تستطع سجن الربيع آه في بستانها

---

[1] الاعمال: ٥٠٣.

[1] الاعمال: ٥٠٦.

فلا يعود ضمير التأنيث في (بستانها) على معين في النص ، لكن يمكن ان يرد الى عائشة الواردة في العنوان ، وبذلك يستقيم هذا المقطع المبني على الاختلاف القلق بين مراد العقل ومراد النفس حين يستحضر مضمون البيت التراثي المشهور:

هوى ناقتي خلفي وقدامي الهوى   واني وايـاها لمخـتلفـــان

ويصبح "البستان" ذا اهمية حين يرتبط بعائشة ، ليغدو الجنة الامل التي يسعى الى بلوغها ، فهو يمثل حياة اخرى وراء الواقع ، ولكنها تقع في منطقة الحلم ، اذ يُحال بينه وبين الدخول:

بكيت فالربيع مرّ ثم عاد وانا مازلت في بوابة البستان

مصلياً لغصنه المزهر ، للنور الذي يأتي من الداخل ، للألوان

وهو وقوف يتجمد عن الحركة ، فلا يكسره سوى الايغال بالترجي ، والحلم الذي يستحيل الى رؤيا تظهر فيها عائشة بطلعة اسطورية:

خبأت وجهي بيدي

رأيت

عائشة تطوف حول الحجر الأسود في اكفانها

وعندما ناديتها هوت على الأرض رماداً وانا هويت

فنثرتها الريح

وكتبت أسماءنا جنباً الى جنب على لافتة الضريح

ان نهوض عائشة من الموت لم يستطع ان يحررها من قبضته ، فهي مازالت في اكفانها تطوف ، وظهور ضمير المتكلم ، وقيامه بالنداء ، قد اخمد صورة الحياة تماماً ، واحالها الى موت فيه تشتت للجسد (نثرتها الريح) ليستقرا في داخل الضريح معاً. أي ان وجود ضمير المتكلم كان ذا اثرسلبي ، فقد ادى الى الاختفاء ، ولكنه في وجهه الاخر ، قد اتاح الفرصة للقاء ، وان كان في داخل الضريح ، وهو ما يمهد لان تنطلق عائشة في حوارها في المقطع الثالث الموجه الى ضمير المتكلم ، ولنسمّه (المجنون):

سينتهي النهار

عما قريب ، ضمني بين ذراعيك وخذني نحلة عطشى الى الازهار

سينتهي النهار

بين ذراعيك وبين البحر والسماء والصحراء

قالت ومدت يدها للنار

فاحترقت سفينة في بحر (قزوين)

وغاصت في دم الأمواج

وفتحت للبدوي وهو في غربته الأبواب

فسار لايلوي على شيء وراء كوكب الصباح والناقة

والسراب

وماتزال بنية التضاد تعمل في النص: الليل – النهار. وهو تضاد واضح ، فالليل دلالة على هيمنة عصور الظلام التي توجب النضال والكفاح ضدها ، والنهار ينبثق ، بفضل ذلك النضال ، من حلكة الظلام ، وعائشة تتحدث عن النهارالذي ينقضي ، انه العمر الذي يحياه الانسان ، قصيراً مثل نهار عابر ، فيكون قرار البدء بالنضال مفتاحاً للغربة ، والسراب ، الذي يرمز للجهد اللامجدي ويذهب سدى في المقطع الرابع:

وأسفاه ذهبت صيحاتنا سدى

لتفتح الباب واسعاً امام مظاهر كثيرة يصيبها الجفاف والغربة:

تعرت الأشجار

وسقطت اوراقها وكنستها الريح

ونحن في المنفى غريباً غريباً نرتدي الاكفان

نبحث في المنفى عن المعنى وفي سفر الخروج ولم نجد بوابة

البستان

ولاتعازيم سقوط مطر الاسفار

ولم نجد عشتار

لكنه يجد المشاهد المأساوية التي تمثل حياة العربي في عصر السقوط:

كانت خيام الحب في الصحراء

منهوبة والبدوي حولها يداعب الرباب

وكانت الغزلان

مذعورة تبحث في قصيدة الموت عن الغدران

وتكرر عائشة وصفتها السحرية لتنتج ثماراً مختلفة عما كانت قد اطلعته في المقطع الاول ، حين يتغيّر المكان ، فالربيع في باريس يختلف عن الربيع في بلاد المجنون ، انه يولد مرتين ، بعد ان كان غير ذي نفع هناك:

قالت وكنا نبرح (اللوفر) مأخوذين

غريب غربتين

انت فخذني نحلة عطشى وضم هذه النحلة في المابين

بكيت فالربيع في باريس

يولد مرتين

في شكل امرأة

ترهص بالبراعم الخضراء والضياء والمطر

تضحك هازئة

لماذا تضحك هازئة؟ أهي سخرية بهذا الغريب الذي لم ينتج الربيع في بلاده فجاء يبحث عنه في بلاد الغربة؟ ام انها مفارقة اخرى تنتمي الى عالم التضاد المهيمن على النص؟

ترمز (باريس) هنا الى شيئين رئيسين من ضمن منظومة رمزية يستدعيها النص هما: الحرية والحب المفتقدان في بلاد المجنون ، والمقاومة التي ادت الى التحرر ، فعائشة يمكن ان تناظر (إالزا)(*) التي كانت نافعة ، حين تحقق: عبرها التحرر من الاحتلال النازي على يد المقاومة الفرنسية ، في حين ان المقاومة العربية لم تثمر ولم تفض الا الى مزيد من القهر والتشريد ، والتزييف ، فتظهر المفارقة صارخة – هذه المرة – بوساطة المكان "متحف اللوفر" في باريس ، وباريس نفسها:

وسكتت ونحن في (اللوفر) ضائعان

في زحمة البشر

نسير في اعقابهم اموات

نبحث عن اصواتنا في ضجة الاصوات

وهو بحث يفضي الى العدم ، مسبوقاً بنفي مؤلم:

.. لم نجد بوابة البستان

ولاتعازيم سقوط مطر الاسفار

ولم نجد عشتار

هذا هو حال الطرف الاول (المجنون) المتحدث عن نفسه ، اذ كان في باريس التي ترتدي وجهاً اخر ، بواقع مضاد تماماً لما يكتنفهما من شعور اليأس والخيبة:

وكانت الشمس الربيعية

تصبغ في حمرتها اشجار باريس الخرافية

جميلة انت

وقبلت فم الارض وقبلت يد الاشجار

(*) اعني هنا "الزا" التي كان يتغزل بها اراغون شاعر المقاومة الفرنسية "مجنون الزا" الملحمة المستوحاة من التراث العربي وقد صدرت ١٩٦٣ ظ: اراغون: ٧ ، ومما يؤكد مضمون القصيدة ، القصيدة التي تليها وهي: من كتابات بعض المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونة باريس: الاعمال: ٥١١.

- جميلة

وطار عصفور وحط ينقر البذار

فاقتربت عائشة وداعبته فلوى منقاره وطار

انه العصفور نفسه الذي ظهر في اول النص يغني في منتصف الليل ، في الغيهب المسحور ، وهنا يعطي اشارة سلبية سرعان ما تبدو اثارها قوية في المجنون:

قالت

وكنت ميتاً داخل نفسي

ضائعاً

مستلباً

طريد

مرتحلاً وعائداً وحيد

أمشي وراء ناقتي وغصنها المزهر قدامي الى باريس

فرحلة العودة ، تعزز مفارقة التضاد من حيث انها تتسم بالوحدة ، وانها عودة نقيضة على غير المراد ، اذ كان يجب ان تكون عودة للوطن ، لكن الظروف لم تتهيأ بعد لتحقيقها ، فتكون باتجاه باريس ، رمز الحب والتحرر بعد المقاومة ، وتكون الناقة ، رمز الرحلة ، هي الارادة والتضحية والمعاناة.

اما قصيدة (ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على الواح نينوى)[1] فتقوم على (التقاطع) بين رمزين هما:

آشور بانيبال ، رمزاً للطغيان ، وعائشة رمز الحياة والحب ، وهما رمزان لايمكن ان يجتمعا معاً اذ ينفي احدهما الاخر.

تبدأ القصيدة مقدمة باسلوب السرد الذاتي ، أي بضمير المتكلم (عائشة):

أحبني اشور بانيبال

مدينة بنى لحبي وبنى من حولها الاسوار

ساق اليها الشمس بالاغلال

والنار والعبيد والاسرى ونهر الجنة الفرات

وهذا الذي قدمه فكر الطغيان مقابل الحب لايجد القبول لدى رمز الحب الانساني الكبير عائشة فيظهر التقاطع ، بل القطيعة بين الطرفين ، بنتائج يسطرها فاء الترتيب:

أحبني لكنني أواه لم اكن

---

[1] الاعمال: ٥١٧.

أحبه فماتت الأشجار

وجف نهر الجنة الفرات

واختفت المدينة

والنار والشعائر السحرية

وحل في مكانها ديك من الحجر

فقد ادى غياب الحب الى جفاف الحياة ، وحل الموت والدمار محلها ، اذ بدأت رموز هذا الموت تظهر في النص بدءاً من (ديك الحجر) وفارس الحديد من مملكة الموت ، لكن عائشة تظل محتفظة باحدى اهم سماتها وهي الحب الذي يؤدي الى ان تصبح جارية تباع في سوق الرقيق:

يبيعني النخاس في سوق الرقيق وانا مريضة بالحب

أحلم بالقرنفل الاحمر في حدائق الفرات

وهو يغطي جسدي المسكون بالموت والحياة

يقدم المقطع الثالث مغامرة حب خائب يقدم عليها شخص واحد اجتمعت فيه صفات ثلاث:

أحبني الساحر والشاعر والمحارب

وتظهر عائشة في قبرها ميتة ، لكن ضوء القمر الاحمر يعيد لها الحياة فتقدم على المغامرة:

لنهرب الليلة عبر هذه الجبال

في زي راعيين

لكنه لم يكمل الحديث فالجنود

داسوه بالأقدام

واقتلعوا عينيه

وهنا يظهر آشور بانيبال رمز الطغيان ليمارس فعله الأثير:

وكان في انتظارهم آشور بانيبال

في قاعة المرايا

ممتشطاً لحيته وغارقاً في النور

لتعود عائشة في المقطع الرابع:

جارية اباع في الاسواق

في مدن الشرق التي يجتاحها الاعصار

انتظر المخاض

ويصبح السبي ، وما فيه من الام تضحيات تقدمها عائشة من اجل تحقيق "بعث تموز" الغائب عن الحياة ، فعائشة تبحث عن البديل الذي يحقق التوافق في الحب الذي يبعث الحياة ، نافية بذلك التنافر ، والتقاطع الذي حصل لها مع آشور بانيبال ، لذلك تبدأ بسرد تضحياتها ، ومغامراتها في سبيل الوصول الى "تموز"عبر بحث في مجال حياتي مختلف عن ذلك الذي يعيش فيه آشور بانيبال ، مجال الموت والحديد:

ابحث عن تموز في قصائد الشعر وفي الألواح

أضفر اكليلاً من القرنفل الأحمر

في تشردي

برأسه المقطوع

أنام في محارة مع الحصى والنور

والسمك الفضي والاعشاب

في قاع كوكب مهجور

وفي الوقت نفسه ، تظل صورة آشور بانيبال ماثلة في الرؤيا عبر الشاطيء الاخر ، لانها ، هي كذلك في الواقع مهيمنة على مجريات الحياة ، بل الموت:

وارى آشور بانيبال

يطعن في حربته شمس الغروب ، وأرى

الأسرى على مشانق الاعدام

معلقين في ظلام الغسق المخيف

وهو الموت اوالشر ، الذي يحتاج الى مسوغ ، او خداع ديني ، دأب الطغاة على تسخيره ، فيظهر بصورة الكاهن الذي يرتل صلاة الموت:

وكاهناً يرتل الصلاة:

رب الجنود

أرميا النبي قال

هكذا سأدع القوّاد

والأمراء يثملون وينامون الى الأبد

رب الجنود هكذا يقول

تولد عائشة في (قمر شيراز)[1] نتيجة فعل الشاعر نفسه:

أجرح قلبي ، اسقي من دمه شعري تتألق جوهرة في قاع النهر

[1] الاعمال: ٥٩٨، وتتكرر عائشة مع شيراز في رؤيا بحر البطليق ، الاعمال: ٦٢٧.

الانساني ، تطير فراشات حمر ، تولد من شعري ، امرأة حاملة قمراً
شيرازياً في سنبلة من ذهب مضفوراً

لكنها بعد ان تولد ، تتسلم زمام المبادرة لتقوم بالفعل نفسه الذي اقدم عليه الشاعر:

تجرح قلبي ، تسقي من دمه شعري

وهذا يعني ان البدء كان بفعل الشاعر ليكون شرطاً في ايجاد عائشة ، وليعطي هذا الفعل استمراراً ، ولعل هذا ما اعطاها قدرة فاقت بها غيرها حين استجمعت كل النساء فيها:

أرى كل نساء العالم في واحدة تولد من شعري

وبهذا يكون قد خلق كل نساء العالم مختزلة في صورة واحدة مشروطة بسمات تتيح لها ، او تؤهلها لاحتلال هذه المكانة ، فتستحق العشق الذي يرتقي الى الجنون:

مجنوناً بالنهر النابع من عينيها
بالعسل الناري المتوهج في نهر النار
أسبح ضد التيار

اما مسوغ هذا الافتتان حد الجنون فهو عائشة ومعها (شيراز) رمز المدينة الحلم ، او المدينة الفاضلة ، وتبادل فعل الطيران الذي يدل على انسجام في الحب:

إمرأة حاملة قمراً شيرازياً ، في الليل تطير
تحاصر نومي ، تجرح قلبي ، تسقي من دمه شعري

اما الفعل المقابل فهو:

أفرد اجنحتي واطير اليها في منتصف الليل ، اراها نائمــة تحلم
بالقمر الشيرازي الاخضر فوق البوابات الحجرية يبكي ، يتدلى من
اغصان حديقتها ويظل وحيداً يتعبد فيها

لكن هذه الافعال المتماثلة تظهر نتائج متباينة ، وهي افعال تتجه الى الاتحاد في نهاية النص:

وتبقى شيراز ونبقى نرحل في الليل اليها محترقين بنار الحزن
الأبدية ، تنبت اجنحة في الفجر لنا ، فنطير ، ولكنا قبل وصول
الركب اليها ، نتملكها ، نسكن فيها ، ونعود

ويعود الانفصال الى الظهور فيفرد الشاعر للموت ، حين تختفي عائشة ، او المرأة وتبقى بعض اثار منها علامة عليها:

وجدوني عند ينابيع النور قتيلاً ، وفمي بالتوت الاحمر والورد
الجبلي الابيض مصبوغاً وجناحي مغروساً بالنور

وهو انفراد يوحي بالاتحاد لو تحقق اللقاء المرجو والسعي لتعود المرأة من حيث خرجت من الشعر ودم القلب (التوت الاحمر) الذي يسقي الشعر محققاً الغاية ، القصوى (النور).

تفرض الرؤية الصوفية هيمنتها على الملامح العامة للخطاب في قصيدة (قراءة في ديوان (شمس تبريز لجلال الدين الرومي)[1] انطلاقاً من الاتحاد بين العاشق والمعشوق ، ممثلاً بالشاعر وعائشة:

واصبح بي مجنوناً ، وانا اصبحت به ايضاً

وكلانا مجنون سكران

يبحث عن وجه الاخر في الحان

نتحطم مثل اناء الخزف الملآن

لمّا يعرونا ، قبل صياح الديك ، خمار الظمأن

لكن النص لايستطيع الاحتفاظ بكلمات السر الصوفية ، فيقدمها الدلالة في سياق نثري واضح الدلالة :

المعشوق هو الكل الحي ، واما العاشق

فهو حجاب وهو الميت

وتصبح عائشة في المقطع بديلاً معادلاً للمعشوق ، لكن حوائل الواقع الدنيوي تحول من دون اتمام الاتصال:

وان اسمع عائشة تبكي في بستان طفولتها

كانت للرجل المجهول القادم من مدن العشق السبع ، تقول

بحزن:

كان فراقاً مراً ، فافعل ما كنت تريد سوى هذا!

يا هذا مجنون انت وسكران

واراها شاحبة تقفز من فوق السور الى البستان

فالانقطاع ، او الانفصال او الفرار، يحصل في لحظة التمكن الفعلي ، لتغيب عن الواقع ، او تتجلى في الرؤيا:

امرأة تتوهج تتلاشى في زبد النور وتولد

فلا يكون للاسم اهمية بعد التجلي اذ تتساقط كل الصفات والاسماء ويبقى الجوهر ايضاً:

كوني:

لارا اوليلى او هند

---

[1] الاعمال: ٦٣٤.

كوني ما شئت وكوني خاتمة العقد

لقد استحقت ان يخصها البياتي بديوان شعر[1] ويجعل لها بستاناً هو جمهورية الشعر ، وهو ربيع الانسان الذي طال انتظاره[2] وماذاك الا ادراكاً لاهمية اثرها في شعره (رمزاً للانوثة والاسطورة وصنو التصوف ، فهي مركب انساني جديد ولد من كل الاشياء واصبح كائناً جديداً ستولد منه اشياء جديدة)[3].فهي جوهر يقبل كل الاعراض اذ تطرا عليها تحولات كثيرة اصابت منها اعراضها الخارجية ،واخرى اصابت سيرتها، فبعد ان كانت حلما هاربا ،او غاية يسعى الساعون الىبلوغها صارت سبية ،اسيرة ، جارية تباع ، في اسواق المزيفين والطغاة ، وكان يقابل ذلك عشيقها الذي يحتمل كل الاسماء ، مقطوعا عن الحياة ، مقطوع الراس مرة ، او اسيرا ، حبيسا ، لايجد للوصول اليها سبيلا ، برغم الرغبة القوية التي لديه ، وبرغم محاولات السعي الحثيث ، اذ تحول حوائل كثيرة من دون ذلك ، ويظل الامل معلقا ينتظرا لبشارة في اخر الزمان .

وكان من اكبر درجات العشق ان بلغ "الجنون" فظهر من نتيجة ذلك شخصية " المجنون " التي ستكون مدار الفقرة الاتية :

المجنـــــــون:

رمز وظيفته التعبير عن مدى ما آل اليه حال العالم وهو يجعل الباطل دستوراً يستمد منه انظمته ، وكيف يصبح الحق غريباً ، ومن ينطق به شاذاً ، حتى يرمى بالجنون ،فاذا كانت عائشة تمثل الحقيقة المطلقة التي يسعى اليها عاشقها فهو بحكم المجنون لان هذه الحقيقة قد غيبت تماماً ، واصبح من ينطق بها محكوماً بالموت او الجنون.

يرافق "المجنون" عائشة ، فهو محبها الذي تدرج به الحب حتى بلغ أقصاه ، حتى تلبسه تماماً الى حد لايمكن الفكاك منه ، ليكون قضيته المصيرية ، وشخصية المجنون تحيل في التراث على مجنون ليلى ، وفي العصر الحديث الى (مجنون الزا) فتكون عائشة مناظرة لكل من ليلى والزا ، ثم انها ترتقي عليهما.

واذا ما كان الخطاب مقياساً ، فان المجنون (هو ذلك الشخص الذي لايمكن لخطابه ان يروج كما تروج خطابات الاخرين ، كلامه لايعتد به ، ولايتضمن اية حقيقة ولا اية قيمة ولا اية حجية ، ليس كلامه صالحاً لتوثيق عقد ، ولا حتى للتقرب الديني)[1] ولكن المجتمع الذي سلب المجنون كل هذه المزايا قد يعود فيصنع النقيض اذ (يجوز احياناً ان نمنح كلامه سلطة غريبة

---

[1] ظ: بستان عائشة: ٤٣.
[2] ظ: ينابيع الشمس ؛ السيرة الشعرية: ١٧٠.
[3] ظ: م.ن: ١٦٧.عبد الوهاب البياتي في اسبانيا: ٥٥-٦٤ .
[1] جينالوجيا المعرفة: ٧.

لايحظى بها أي كلام آخر ، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبيء بالغيب ، سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتى للاخرين ادراكها)[2] وقد احتفظ التراث العربي[3] بنماذج كثيرة لهذا القبيل الذي يزداد كثرة كلما ازداد الكبت والتسلط والمنع ، وقد يتجسد بعض من ذلك في شخصية الولي او الصوفي الذي انقطع عن الدنيا وتعلق بالاخرة ، فلا يكلم الناس الا بما فوق عقولهم فحسبوه مجنوناً (واما سبب الجنون عند الصوفية فمرده الى قوة الواردات الالهية بما يجعل "الحال" يغلب ويسيطر فيكون المجنون حسبما يصرفه حاله ولا حول له ولا تدبير ولا نظر الى نفس)[4] فهو مشغول عنها بما هو اعظم (وانقطاع الصوفي عن البشر انما هو انقطاع بالقلب لا بالحس ، فتراه بين الخلق يسعى وقلبه في الملكوت يرعى)[5] وهذا ما يحدث له انفصاماً مع مجتمعه الذي يرميه بالحمق والجنون ، فالمجنون هو الرائي الذي يخترق الحجب[1] ليستمد رؤياه من عالم آخر ، عالم الحقيقة المطلقة ، وهكذا كان حاله في التراث والتاريخ فهو اما ان يكون منبوذاً ، ومحلا للسخرية ، لايأخذ بكلامه ، واما ان يكون رائياً ينطق الحكمة التي تعجز العقلاء ، خاضع لازدواجية العقل والمجتمع ، حين يكون الجنون هو التمسك بالحقيقة المطلقة في وسط عالم تسالم على الخديعة والزيف والباطل.

فالاسكندر الكبير في (رسائل الى الامام الشافعي)[2] يصيبه مس من السحر بعد رؤيته العالم:

فالاسكندر الكبير
غزا بلاد فارس والهند
لكنه لم يجد الينبوع
فعاد محموماً الى بابل يبكي
أصابه مس من السحر على تخوم هذا العالم المسحور

(ومجنون عائشة)[3] تغلب عليه الصفة ، وتستبد به الرؤيا:

أيقظني في الليل
غناء عصفور فاوغلت مع العصفور

---

[2] م.ن: ٧.
[3] خصهم الجاحظ بفصل في البيان والتبيين وسماهم "النوكى" أي الحمقى وابن الجوزي في كتاب عقلاء المجانين.ظ: البئر والعسل: ٩١- ١١٧، الثابت والمتحول: ١٧٠/٣- ١٧١.
[4] الرمز الشعري عند الصوفية: ١٣٣.
[5] الصوفية في الهامهم: ٢٥.
[1] ظ: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٤١٥.
[2] الاعمال: ٥٠٣.
[3] الاعمال: ٥٠٦.

في الغيهب المسحور

لم تستطع سجن الربيع آن في بستانها

رأيت غصناً مزهراً يطل في الديجور

عليّ من فوق جدار النور

ولاينفع مع المجنون دواء: " شاة بلا قلب يداوون بها المجنون" ، ذلك بأن جنونه لم يكن ، مرضاً ، حتى يمكن ان يشفى بعلاج ، بل هو ناتج من اصطدامه بواقع قاس فرض عليه:

رسائلي وكتبي احرقها الفاشست

من قبل ان اكتبها في القلب

وختموا فمي بشمع الصمت

لكنني هربت من عاصمة الخلافة

مطارداً وجائعاً للحب

وقاتلاً مقتول

والمجنون يرد على هذا الاعتداء بالحب:

في زمن الفوضى وعصر الرعب

أشعلت نار الحب

وهو يتوج باكبر التضحيات من اجل حياة جديدة ليس فيها قمع او ارهاب:

للغة القبيلة القادمة الجديدة

لوثن القصيدة

أتبع موتي حاملاً رأسي الى الخليفة

في طبق

فلتمطر السماء

دماً وارجوان

لكن هذه التضحية تفضي الى مزيد من العذاب والالم:

أواه ما اقسى عذاب الحب

حين يغيب في سماء الليل نجم القطب

وحين يعوي الذئب

لذا يهرب من هذه المعاناة ليستعيد رؤياه التي تعجز الكلمات عن نقلها ، لانها اكبر من الواقع ومن العقول:

لا استيطع شرح سر قمر الصحراء

وضحكات الجن في مدافن القبيلة

خواتم تلمع في الظلمة

ويقترن المجنون بالنبي والشاعر – وقديماً قد قرن"١" – في (الكابوس) فكلاهما يتصلان بعالم اخر ، ويمتلكان امكان الرؤيا:

ينبت ريش الشاعر النبي والمجنون

في زمن الولادة العسيرة

والموت والثورة والحصار

يسقط ريش الشاعر المرتزق المأجور

في زمن الارهاب والسقوط

يسقط ريش الملك الطاووس

ولابد من الالتفات الى الطباق بين: ينبت ويسقط ليميز نمطين من الشعراء.

في (الاميرة والغجري)[2] يحسم المجنون انتماءه ، ويكشف عن مستواه الذي بلغه ، فهو يتحد بردفاء له في العشق:

مجنوناً اناديك بكل صرخات العالم الوحشية السوداء واللغات

كل وجع العاشق في قاع جحيم المدن

العاشق والولي والشهيد

ويقابل اتحاد العشاق هذا ، اتحاد المعشوقة ، واستجماع صورها في واحدة لترقى جميعاً الى الذروة العليا:

مجنوناً كنت اناديك باسمك كل الاسماء

كل المعبودات وكل زهور الغابات وكل الربات

كل نساء العالم في كتب التاريخ وفي كل اللوحات

كل حبيبات الشعراء

مجنوناً كنت انادي الله

وهو يعود ليؤكد: ان هذا الجنون الذي ارتقى الى الذروة العليا ، هو ذروة كذلك في الحب ، او انه بسبب الحب الكبير ، الذي يرتقى بمن مسه الى الجنون:

---

(1) / :الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ١١-٣٢.

(2) الاعمال : ٥٣٣.

حبي اكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكاً للرؤيا

واماماً للغربة والمنفى

. . .

باسمك مجنوناً كنت انادي الله

(فالعشاق الفقراء) يحتمل التأويل بان يدل على حقيقة اولاً ، او يدل على من توله بحب الله ، ولذلك تأتي الرؤيا الاشراقية ، وتأتي الغربة والمنفى لتكون خاضعة للتأويل بين الواقع ، أي الغربة على حقيقة امرها ، وبين الغربة الصوفية، العرفانية، الناتجة من البعد عن الله ، واستعمال الفعل (انادي) يعزز هذا الفرض ، فالقريب لاينادى ، وقد تحولت صورة "الغجري" الى مجنون موله بحب الله رمزاً للحق ، وتحولت "الاميرة" الى حقيقة عرفانية ممثلة بالله.

يقدم المقطع السادس من (الرحيل الى مدن العشق)[1] مشهداً ضاجاً ببكاء مجنون يجتمع فيه العشاق من ذوي القضايا الكبرى ، عبر العصور المختلفة تحت سطوة الموت الذي يحاصرهم ، فيكون بكاء من المحب تجاه المحبوبة ، ومن المحبوبة تجاه محبوبها ، فتتشابك الاصوات و الرموز ودلالاتها:

في نهر الموت

يبكي حكمت – لوركا – ايلوار

يبكي المتنبي وابو تمام

تبكي ليلى المجنون وعائشة تبكي الخيام

وانا ابكي وخزامى تبكي في المنفى الاطفال – الشهداء

في عصر الارهاب

والعشق – الموت – الثورة – عائشة تبكي

فهو بكاء جنوني يعقبه انهيار ، وسقوط لهذه الرموز تحت سطوة الخيبة والانكسار:

يتساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط ويكسرون

يتعفنون ويذبلون ويهربون ويهزمون

لكنهم بعد السقوط على الخرائط يتركون

---

[1] الاعمال : ٥٤٠.

بصماتهم كشهادة للقادمين[*]

وتعود صورة (الغجري) الى الظهور في (السمفونية الغجرية)[1] بسماتها نفسها:

كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة

والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها

تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف (الحمراء)

مقتولاً تغطي صدره الخناجر – الزنابق – النجوم

يشبه الغجري المجنون من حيث الافعال التي يعبر بها عن حيرته وقلقه ازاء الحب الهارب من بين يديه:

كان الغجري شاحباً يطرد في غنائه الاشباح

كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق – العاشق – المخدوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الراجفة – الضارعة

ويبدو (قصر الحمراء) البيئة التي تعطي الغجري ملامحه الاندلسية من جانب، وتوحي بملامح عربية تاريخية من جانب اخر :

(الحمراء) كان غارقاً كعهده بالصمت

صاح الغجري استيقظي ايتها الاعمدة – الهياكل – الاقواس

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل – النبوءة – الرحيل

صاح استيقظي ايتها الاسطورة – القبيلة

وقد احدثت صيحات الغجري استجابة:

العذراء مدت يدها ليده وعانقها

رقصا معاً واصبحا لسان لهب

فاشتعلت في شعرها الوردة

صاح الغجري احترقي ايتها الصغيرة الحسناء

مال رأسها ، تلاقت العيون والشفاه

هذا زمن الموت على وسادة الربيع

في (القصيدة الاغريقية)[1] يطارد المجنون لحظة الابداع الذهبية مجسدة بالانثى والشاعر هو المجنون الذي يلهث خلفها:

---

[*] الصحيح: شهادة من دون كاف.

[1] الاعمال: ٥٦٨.

[1] الاعمال: ٥٩٣.

انتظري – قال المجنون – وظلي ميتة بين الموتى

واقتربي من ضوء الشمعة ، ان الله يرانا ويرى وجهي الخائف

مقترباً من وجهك محموماً تحت نقاب الدمع ، اقتربي فدموعك

في شفتي ملح البحر وطعم رغيف الخبز ، انتظريني قال المجنون

في (قمر شيراز)[2] يظهرالعاشق المجنون الذي يدلهه الحب حد العبادة:

اتعبد فيها ... اعبدها

لكن صفات الجنون تطغى على غيرها:

مجنوناً بالنهر النابع من عينيها

بالعسل الناري المتوهج في نهر النار

اسبح ضد التيار

ويظهر من الافعال ما يدل على الجنون:

أفرد اجنحتي واطير اليها في منتصف الليل

ويبلغ الجنون مداه حين يصل الى القتل في نهاية النص:

وجودوني عند ينابيع النور قتيلاً

انه القتيل حباً الذي يجد نظيراً له في (سأبوح بحبك الى الاشجار)[3] حيث يصل المجنون الى الموت ايضاً.

---

[2] الاعمال: ٥٩٨.
[3] الاعمال: ٦٢٢.

الفصـل الرابـع

وسـائل الترميز

منهـج الترميز عند البيـاتي:

يكشف البياتي في "تجربته الشعرية" عن وعيه مفهوم الرمز والحاجة اليه ، فقد توافرت لديه حصيلة واسعة من القراءة التي مكنته من امتلاك مادة فيها عمق واستبطان نفسي للاحداث والشخصيات والاشياء ، تقابلها حاجة نفسية – فنية الى ابتكار وسائل جديدة للتعبير عن عصر جديد. فظهر الاسلوب الشعري الجديد الذي يوفق بين هذه الرموز وانتماءاتها التاريخية ومواقفها ، ودواعي العصر الجديد في ازماته ، واحداثه المتلاحقة ، وضياع الانسان بين ذلك كله.

كانت المرحلة الاولى في بناء الترميز ، معرفة الازمة واكتشاف الرموز المناسبة للتعبير عنها ، وهي مرحلة تتبعها عملية الاختيار والتمحيص من بين عدد كبير من مظاهر التراث التي تصلح ان تكون رموزاً ، ولعل الاختيار هو من اصعب المراحل ، فليس كل ما ينتمي الى الماضي: اسطورة او تاريخياً او ديناً يمكن ان يحمل دلالة رمزية نافعة ، وهنا يجب البحث (عن السمات الدالة التي تحملها الشخصية التاريخية والاسطورية ، فبعض الشخصيات لاتصلح موضوعاً معاصراً على الاطلاق وذلك لخلوها من السمة الدالة فيها ، ومن هنا تنشأ الصعوبة لذلك لابد من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة)[1].

ولايكفي هذا وحده الشاعر ليصبح ذا قدرة في توظيف الرمز ، فلابد من وجود عمق فكري وعاطفي يتفاعل مع الرمز ليحصل الانفعال الفني[2] المشترك بين سمات الرمز والاحوال النفسية ، او الوجدانية لدى الشاعر ، ليندمج الرمز في عملية نفسية – وجدانية تعيد خلق الرمز وفقاً لرؤية فنية[3] ينطلق منها الشاعر في بناء القصيدة التي تحوي الرمز انسجاماً مع التجربة الشعورية[4] التي تعطي الدلالة اثرها الاكثر قوة من بين الدلالات الكثيرة التي يمكن ان يحملها ، لذا لايمكن فهم دلالة الرمز الا ضمن (السياق الشعري ، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها)[5] فاذا كان الرمز نتاج فكرة محددة ، او عقيدة يؤمن بها الشاعر ، فان النظر اليه مقابلاً للعقيدة خطأ كبير يفرغ الرمز من محتواه الفني ويحيله على مقابل للعقيدة نفسها (والرمز المقابل لعقيدة او فكرة يخضع لعملية تجريد عقلي يختلف تماماً عن العملية النفسية التي تصحب اكتشاف الرمز)[1] واستعماله في القصيدة ، والشعر عموماً.

ليس مهمة الشاعر المتمكن اعادة سرد[2] الحادثة التاريخية ، او عرض الشخصية التراثية كما وردت في مصادرها ، بل عليه ان يقدم فهمه الخاص ، ورؤيته الفنية ، ليعبر عن فهم جديد ، وبذلك يضيف الى هذه الحادثة ، الشخصية التي اتخذها رمزاً سمات جديدة تربطها بشخصيات مناظرة ، مهما اختلف الزمان بها ، (فالاستعادة التاريخية تتجلى على نحو واضح ، وهي تؤدي – بلا شك – مهمة ثقافية ونفسية لدى الشاعر في استجابتها لروح الانعطاف الذي تفرضه سعة الرؤيا)[3] والشاعر ليس مؤرخاً ، انه فنان يمتلك صفات المبدع الاصيل في القدرة

---

[1] تجربتي الشعرية: ٣٦.
[2] ظ: في حداثة النص الشعري: ٨٤.
[3] ظ: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية: ١٩٨.
[4] ظ: قواعد النقد الادبي: ٥٦- ٥٧.
[5] الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٢٠٠.
[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظاهره الفنية والمعنوية : ٢٠١ .
[2] ظ: الاصابع في موقد الشعر: ١٣٤- ١٤٣.
[3] الالتزام والتصوف في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٩٢.

على الابتكار والخلق ، وان كان هذا لايعني الفهم الخاطيء، او السيء للتاريخ الذي قد يقدم عليه بعض الشعراء احياناً لاسباب فنية وغير فنية.

تعتمد صناعة الرمز على قدرته على التوصيل الدلالي والشعوري الذي تبثه التجربة كاملة ضمن السياق[4] الذي ترد فيه ، والبنية الشعرية التي ينمو فيها ، فقد يكون الرمز واضحاً ، مكشوف الدلالة ، فلا يترك أثراً في المتلقي، حين لايتيح للشاعر امكانات التعبير ، ويمكن ان يكون الرمز بعيد الدلالة ولكنه يستجيب للتحليل النصي الذي يكشف عن ابعاده ، ولايمكن ان يقبل ذلك الذي يطمس[5] الدلالة ، ولايكشف عن أي من جوانبها لتظل اصداؤه خفية ، او مبهمة لدى القاريء.

لقد استفاد البياتي من عدد كبير من الرموز ، كان يولد بعضها من بعض احياناً ، او يجعل بعضها تحت دلالة رمز مركزي رئيس مثلما فعل مع الرموز التابعة لرمزه الكبير (الخيام) فقد جاءت الرموز الاخرى: الحلاج ، ابو العلاء ، ديك الجن ، لوركا .. لتعيد عرض قضية الخيام / البياتي في صراعه مع سوء عصره ورموز هذا العصر ، وبذلك امتد هذا الرمز في اساليب تعبيرية مختلفة ضمن بنيات شعرية مختلفة لكل منها مغزاه الخاص الذي يميزها من غيرها ، وان اقتربت منها في الفكرة الرئيسة ، في حين ظهرت لديه رموزه التي ابتكرها ولم يشركه فيها احد ، ومن ابرزها "عائشة" وما لها من تحولات باسماء وصفات اخرى مثل: لارا ، خزامى ، فكلها ترجع الى مورد واحد.

أصل الرموز:

اجتمعت لدى البياتي حصيلة كبيرة من الرموز في مسيرته الشعرية الطويلة ، وكانت ابرز مصادرها: الاسطورة والدين والتاريخ والابتكار،وهي لاتقف منفصلة مفردة ، انما تجتمع احياناً او تتداخل فيما بينها حتى ليمكن اجتماع الرموز المختلفة او المتباعدة في نص واحد ، ويكثر هذا لديه.

يبدو ان الالتفات الى الرمز واعتماده في الشعر كان من صلب تجربة البياتي وافقه الشعري ، اذ يمكن ارجاع بعض الرموز الى حقبة مبكرة من حياته فقد ظهرت لديه بعض الرموز المفردة ، التي لم يسع الى تنميتها لاسباب فنية في اغلب الاحيان تتصل بحقيقة الرمز نفسه ، واقتصار دلالته على بعد واحد ، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (الاوغاد)[1]:

(مامون) والدولار يدعمه   - بازائها – والفكر والعدمُ

---

[4] ظ: اساليب الشعرية المعاصرة: ٨٠ رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ٢٤٧-٢٦١.

[5] ظ: اساليب الشعرية المعاصرة : ٨٠.

[1] الاعمال: ١٠٢.

فمامون ، وهو اله المال في الميثولوجيا[2]، لايتكرر برغم تكرار القضية نفسها.

وتظهر بعض الرموز التاريخية المهمة مثل ، "هرون الرشيد" في قصيدة (الحريم)[3] فانه لاينمو ولايتكرر برغم ثرائه التاريخي والفني ، اما "هولاكو" في القصيدة نفسها فيكرر قليلاً ولكنه يلازم صفة واحدة هي التي عرف بها ، وهو بهذا يشبه رموزاً اخرى لدى البياتي لازمت صفة واحدة مثل سيزيف المقرون الى صخرة عذابه الازلي ، وبروميثيوس سارق نيران الالهة الى البشر ، واما "صلاح الدين" فيظهر مرة واحدة في (الجرادة الذهبية)[4] ولايعود بعدها.

استعمل البياتي رموزاً في وقت مبكر ، ثم نماها ، سريعاً لتمثل اهمية كبيرة في شعره ، مثل "شهرزاد" التي بدأت في (الحريم) وعشتروت في (ربيعنا لن يموت)[1] التي تتداخل مع رموز اخرى مشابهة ، ومثلها مدينة "مدريد" التي تظهر في قصيدة (رفاق الشمس)[2] لتأخذ مداها الكبير ، حين تتكرر كثيرا، ومن الرموز ما يظهر مبكراً لكنه يغيب طويلاً حتى يعاود الظهور ثانية ومن ذلك رمز "الشيخ محيي الدين" في قصيدة (الى ارنست همنغواي)[3] اذ بدأ اسماً مجرداً ، ومن دون ان تقترن به دلالة مهمة في النص ، لكنه عاد ليكون مركزياً في قصيدة (عين الشمس او تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق)[4]

ومن الرموز ما احتلت اهمية لدى البياتي وتكراراً في صور مختلفة كالسندباد ولكنه كان رمزاً متداولاً قل تأثيره.

ويعد المعري من الرموز المبكرة ، فقد ظهر في قصيدة (موعد في المعرة)[5] في معارضة واضحة لقصيدته المشهورة[*]، وقد قلب البياتي الموت فيها الى حياة لكن هذا الرمز ينمو لدى البياتي حتى عاد الى سياقه الصحيح حين اتفق البياتي مع رؤية ابي العلاء ، وربما زاد عليه تشاؤماً.

وقد ظهر (الخيام) في قصيدة (الرجل الذي كان يغني)[6] محصور الدلالة بالنداء للثورة ، وفي حيز جغرافي محدد هو "أبواب طهران" ويظهر في مسرحية محاكمة في نيسابور ، لكنه يحقق نموه الحقيقي في (الذي يأتي ولا يأتي)[7] ليهيمن على عدد من الرموز الاخرى. وقد ظهر

---

[2] ظ: الفكر الديني القديم: ٧٧.
[3] الاعمال: ١٣١.
[4] الاعمال: ٤٥٤.
[1] الاعمال: ١٤٧.
[2] الاعمال: ١٥١.
[3] الاعمال: ٢٨١.
[4] الاعمال: ٤٩٣.
[5] الاعمال: ١٧٤.
[*] غير مجدٍ في ملتي واعتقادي   نوح باكٍ ولا ترنم شادي
[6] الاعمال: ١٩٢.
[7] الاعمال: ٣٧٣.

مع الخيام في المسرحية "عائشة" جارية له و"ياسمين" حبيبة ، لكن البياتي يخفي ياسمين لتحتل عائشة مكانها ، فتنمو وتزداد ثراءً ، وتصبح من اهم رموز البياتي ، حين تتماهى معها رموز انثوية اخرى ، فهي من الرموز التي استطاعت الثبات والتأثير في حين ان الرموز التي تتكرر بالصفة نفسها تستنفد طاقتها ولا تثري الدلالة ، لذا تذوي ، وتختفي ، لتظل الرموز الثرية وحدها.

الترميز بالاسطورة:

يعتقد البياتي انه قد استعمل الرمزية الاسطورية[1] في الوقت المناسب من تطوره الشعري وذلك من ضمن بحثه عن الذات ، أي عن "الانا"[2] وعن "الاخر" ، وهذا ما جعله يفهم الواقع بشكل اخر ، اي بوساطة ما كان يستعمله من أدوات في عرض فهم آخر للواقع تمتزج صورته بالصورة الناتجة من ادخال النسق الاسطوري في بنية القصيدة التي تخضع الى نمط البناء الاسطوري[3] ليجد فيها الشاعر شيئاً من التحرر[4] من قيود الواقع باكتساب ابعاد خيالية هي ضرورة ملحة من ضرورات الانتاج الفني الذي يطمح اليه الشاعر في تحقيق غاياته[5] في الانجاز ، فتبرز المظاهر ، او التقنيات الاسلوبية للاسطورة في بناء القصيدة نفسها ، ومن اظهرها (السرد القصصي)[6] الذي تعتمده الاسطورة في حركة احداثها وشخصياتها ، اذ تدخل الاحداث والشخصيات ، فضلاً عن المكونات الاخرى ، في بنية القصيدة وتصبح من العناصر الرئيسة فيها ، لتفرض وجودها على الشاعر ليوفيها حقها ، وكثيرة هي الشخصيات الاسطورية التي وظفها البياتي ، وقد كانت السمة الرئيسة لهذا التوظيف هي انه لايلتزم بملامح الشخصية في سياقها الاسطوري اذ يعيد خلقها وفقاً لموجب الفن والغاية ، فالشخصية نفسها تختلف في صور ظهورها من قصيدة الى اخرى ، ومن ذلك (شخصية اورفيوس) في قصيدة (هبوط اورفيوس)[7] اذ تظهر صورة جديدة لاورفيوس تمارس افعالاً جديدة. ويكتسب الهبوط دلالة جديدة تتعلق بعذاب الانسان في وجوده في العالم:

صلوات الريح في آشور والفارس في درع الحديد

دون ان يهزم في الحرب يموت

ويذوي في الداميس رماداً وقشور

---

[1] أي اتخاذ الاسطورة قالباً رمزياً تكون فيه احداثها وشخصياتها تعبيراً عن احداث عصر الشاعر لاغراض تفسيرية او الالتقاء بدلالة الموقف الرئيس فيها من دون الاحداث والشخصيات فتكون الاسطورة بنائية ، أي تدخل في بناء القصيدة. ظ: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٩٠، ٣١٩.

[2] ظ: مجلة الاقلام ع١١- ١٢. ١٩٨: ٢٢٦.

[3] ظ: الانثروبولوجيا رموزها انساقها: ٣٥٣.

[4] ظ: الاسطورة والادب: ٧١ رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني :٢٦١-٢٩٠.

[5] ظ: الاسطورة في شعر السياب: ٢٥، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره: ٢٢٩.

[6] ظ: الغابة والفصول: ٧٧.

[7] الاعمال: ٤٧١.

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير

ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف الوجود

والمغنون شهود

والى النار التي أوقدها الرعيان في الافق سجود

فهذه الصورة يمكن ان تنطبق على اورفيوس والشاعر معاً ، فهي مقدمة لشكوى الشاعر معاناته في النفي والغربة التي هي عنده بمثابة هبوط اجباري الى عالم الوجود عالم العذاب والمعاناة:

- ولماذا انت في المنفى مع الموت واوراق الخريف

ترتدي أسمالهم ، تبعث في كل العصور

باحثاً في كوم القش عن الأبرة محموماً طريد

تاجك الشوك ونعلاك الجليد

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

فقد اتحد الاثنان: اورفيوس والشاعر في معاناة الغربة والنفي وسحق كرامة الانسان وهو ما يتكرر في قصائد اخرى:

لكن توظيف الشخصية الاسطورية قد يتخذ منحى سلبياً حين تتقارب الرموز فتزدحم من دون ان تأخذ حقها في التعبير[1]، ومن ذلك ما يظهر في قصيدة (الموت في الحب)[2]:

فراشة تطير في حدائق الليل اذا ما استيقظت باريس

يتبعها اوليس

عبر الممرات الى ممفيس

تعود للتابوت

لظلمة البحر

لبطن الحوت

فقد تتابعت الرموز التي تنتمي الى ازمان ، ودلالات متباعدة في حيز لم يتح لها اكتمال الغاية منها ، سوى اشارة غير واضحة.

---

[1] ظ: هذا الشعر الحديث: ٢٢١.

[2] الاعمال: ٤٣٣.

وقد تتداخل الشخصيات الاسطورية احياناً بعضها مع بعض ، او مع رموز اخرى ، حين تمضي بسرعة لاتسمح للرمز ان يؤثر بكامل قدرته الايحائية ، ومن ذلك ما ورد في القصيدة نفسها:

أوفيليا عادت الى صنعاء

أميرة شرقية

ساحرة خنساء

تأوي الى قلعتها النسور والظباء

ايتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الشموس والاقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

تولد في مدريد

تحت سماء عالم جديد

* * *

الزمـــــن:

يتخذ عنصر الزمن موقعاً مهماً في بنية الاسطورة فهو المجال الذي تجري فيه الاحداث بحسب نظام خاص ، اذ تتضمن الاسطورة نوعين من الزمن هما: الزمن القابل للاعادة ، والزمن غير القابل للاعادة ، وقد استعان كلود ليفي شتراوس[1] بمباديء علم اللغة ليكون الزمن الاول مساوياً لكل من اللغة وزمنها البنيوي أي (التزامن) في حين يكون الثاني مقابلاً للزمن الاحصائي الذي يساوي متتابعة الكلام[٢] ، وبذلك امتلكت الاسطورة هاتين الصفتين في وقت واحد.

ويضيف شتراوس الى هذين البعدين ثالثاً ، فالاسطورة تقدم وقائع تنتمي الى زمن بعيد ، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن Timeless فهو يفسر الحاضر والماضي والمستقبل. اذ (ان تعاقبية الاسطورة هي المظهر العام الذي يدخل ضمن النوع الروائي ، في حين تشكل تزامنيتها اشارة تدل على الافكار الرئيسة)[1] التي تندمج في (وحدة واحدة فيها النهائي واللانهائي)[2] وبذلك تنتمي مفاصل مهمة مثل: الموت والحياة والبعث الى زمن واحد مهما اختلفت مظاهره

---

[1] ظ: الاسطورة والمعنى: ٦ ، القصة العربية والحداثة :١٠١-١١٠ .(٢) ظ: علم اللغةالعام : ٨٤-٩٧ .

[1] الانثروبوليوجيا رموزها انساقها: ٣٥٥.

[2] تجربتي الشعرية: ٥٢، ظ : القصة العربية والحداثة : ١٠١-١١٠ .

(فزمان الاسطورة معجزة تسحق المسافات والابعاد وتعود الى زمن الحلم)[3] الذي يجد فيه الشاعر بغيته في التحرر من قيود الزمن ، وهو ما يغرى باستغلال هذا الامكان ، والاختفاء خلفه في تمرير الرؤى والافكار التي لايستطيع التصريح بها لاسباب فنية او غير فنية.

كان تداخل الازمان"٤" من التقنيات التي اعتمدها البياتي في التعبير عن الحاضر بأدوات العصور الغابرة ، وهو ما أتاح له عبور الاف السنين في تجاوز حر لابعاد الزمن الثلاثة ، ومن ذلك ما يظهر في قصيدة: (شيء من الف ليلة وليلة)[5]:

وكنت يا حبيبتي ، انتظر المد لكي أبحر من جديد

أمد سلّماً من الاصوات

لأرم العماد

وعندما اكتشفتها ، فاجأني الرقاد

فنمت تحت السور

مرتجفاً مقرور

الفاً من السنين او تزيد

تحت ركام الورق الميت والجليد

انتظر (الغائب) من دمشق

يأتي على جواده تحت حراب البرق

مكتسحاً ركام هذا القبر

ومشعلاً نيرانه في القفر

وعندما استيقظت تحت السور

سقطت من فوق سريري ميتاً مقرور

وادرك الصباح شهرزاد

ومثل هذا في قصيدة: (الاميرة والغجري)[1] حيث امتداد الزمن السحيق عبر الاشارات الدالة عليه:

حبي أغنية كتبتها ساحرة فوق معابد عشتار

في فجر الانسان الاول قبل الالف الثالث من آذار

بعد الطوفان وقبل النفي الى الصحراء

---

[3] مضمون الاسطورة في الفكر العربي: ١١٦.(٤) ظ: الشعر والزمن : ٩٥-١٠٤ .

[5] الاعمال: ٤٥١.

[1] الاعمال: ٥٣٣.

من صحراء التتر الحمراء

من باريس الى صنعاء

كانت عربات الغجر السعداء

تمضي حاملة مولاتي وانا خلف العربات

عطشي يقتلني ، جوعي ، فاضم غزالة

شمس الواحات

واصف العالم في كلمات

تناظر حركة الزمان حركة في المكان ، حيث الانتقال الحر بين الاماكن التي تباعد بينها المسافات والازمان والدلالات ، ففي قصيدة (العنقاء)[2] تظهر اماكن مختلفة تبدأ من الفرات وتمر في مدريد ، ثم جزيرة العرب وفيها تهامة والتوباد الجبل ،وكذلك الامر في قصيدة (الموت في غرناطة)[3] تتسع الحركة بين مدريد والعراق حيث كربلاء والفرات ، وفي (روميات ابي فراس)[4] تمتد الحركة بين البحر والعراق او الفرات ، الذي يقف رمزاً ارتكازياً فيمثل نقطة تنطلق منها الرموز وتعود اليها للتعبير عن الزمان والمكان المعاصرين ، وهما غاية الترميز.

تقدم قصيدة (اولد واحترق بحبي)[1] مثالاً لحركة المكان برغم تواصل الزمان فمرة في باريس ، واخرى في قصر الحمراء في الاندلس ، ولاتتوقف الحركة لدى العاشق ، الباحث عن الحبيبة في كل مكان. وكل هذا يجري في سياق منظم يقدمه "السرد" الذي يأخذ بعداً جديداً في علاقته بالشعر.

الســـرد:

يلتقي الشعر بالسرد في بعض المفاصل ، برغم اختلاف الجنسين[2]، وذلك بحسب حاجة كل منهما الى الاخر ، وقد تخلل السرد الشعر منذ القدم وما يزال ، ولعل في استعمال الرموز ، والاقنعة ، ولاسيما الاسطورية والدينية والتاريخية ، مايفرض وجود السرد في الشعر ، لكن السرد لايدخل في الشعر بكل سماته في جنسه الاصل ، اذ لابد له من ان يستجيب لشروط الجنس الجديد ، فيضحي بكثير من صفاته وابرزها الامتداد الطولي في بناء الحدث ، والاحاطة التامة بمكونات الشخصية ، اذ تخضع هذه وغيرها الى اختزال شديد لكي تستطيع ولوج البناء الشعري ، ولهذا ستجد الشخصية الاسطورية او الدينية او التاريخية او سواها قد اكتفت باللمحات المؤثرة

---

[2] الاعمال: ٤٢٧.

[3] الاعمال: ٤٣٠.

[4] الاعمال: ٤٤٥.

[1] الاعمال: ٥٩٦.

[2] ظ: فن الشعر: ٢٦- ٢٨، القراءة وتوليد الدلالة : ٤٢-٤٧.

عن التفصيلات المحيطة ، وسنجد النقلات الفنية التي تختزل تنامي الحدث ليبلغ ذروته باقصر الخطوات ، ، فالشعر يعتمد الايحاء والسرد اطالة وامتداد.

يلتزم البياتي بأهمية البناء الشعري ، ويهتم بايجاد الدلالة المحايثة التي تصبح مركز الاهتمام ، والسرد الذي يدخله في بعض القصائد يوظف لغاية شعرية ، وشعره لايلتزم بمقتضيات السرد ، لان السرد نفسه قد فقد كثيراً من سماته ، وهذه الظاهرة ، أي توظيف السرد في شعر البياتي ، واضحة لديه منذ حقبة مبكرة ولكنها اخذت ابعادها الفنية بتقدم الزمان وتراكم الخبرة الفنية ، ولعل في قصيدة (حب تحت المطر)[3] ما يعد انموذجاً توافرت فيه عناصر السرد الى جانب البناء الشعري ، ففيها الشخصيات والحدث والزمان والمكان والحوار والحبكة ، وكلها تجري في سياق سردي – شعري متجانس.

تحتوي هذه القصيدة مقومات السرد الضرورية ، لكن الشعر يتدخل في الحد من انطلاق السرد والتأثير في مساراته ، فنقطة الانطلاق الاولى تبدأ من (واترلو) أي من خسارة نابليون معركته الاخيرة التي قادته الى النفي والغربة وهو ما ينسجم مع رغبة الشاعر في التعبير عن نفيه وغربته بغربة شخصية (العاشق) في النص ، وليكون اللقاء الواضح: (تحت عمود النور) لقاء غريبين ، فالانثى التي يبحث عنها هي في غربة ايضاً وبذلك تحقق الجامع بين الاثنين:

(واترلو) كان البدء ، وكل جسور العالم كانت تمتد لواترلو

لتعانقه ، لترى مغتربين التقيا تحت عمود النور ، ابتسما ، وقفا

وأشارا لوميض البرق وقصف السحب الرعدية ، عادا ينتظران

تبدأ الوحدة السردية الثانية في تقدم الحدث بتعارف الاثنين بحوار العيون ، وهذا يعني الصمت ، الذي يشير الى ان الانثى ليست من بني البشر ، والذكر ضائع لايعرف من هو:

ابتسما ، قالت عيناها: (من انت؟) أجاب: (انا لاادري)

وبكى ، اقتربت منه ، وضعت يدها في يده ، سارا تحت المطر

المتساقط حتى الفجر ، وكانت كالطفل تغني من فوق البرك المائية

تعدو هاربة وتعود ، شوارع لندن كانت تتنهد في عمق

لقد تحدد الزمان: ليلاً الى الفجر ، والمكان: لندن مع تفصيلاته عبر حركة الشخصيات ، لتنتهي هذه الحركة بالوداع على امل اللقاء غداً:

قالت: (ساراك غداً) عانقها ، قبّل عينيها تحت المطر المتساقط

كانت كجليد الليل تذوب حناناً تحت القبلات.

---

[3] الاعمال : ٦٠٠.

يتجه السرد الى الكشف عن شخصية العاشق من داخلها عبر المنولوج الذي يجريه الراوي بضمير الغائب في ذهن الشخصية:

كان يراها في الحلم كثيراً منذ سنين ، كانت صورتها تهرب منه
اذا ما استيقظ اوناداها في الحلم ، وكان بحمى العاشق يبحث
عنها في كل مكان ، كان يراها في كل عيون نساء المدن
الارضية ، بالازهار مغطاة واوراق الليمون الضارب للحمرة
تعدو حافية تحت الامطار

يعمق السرد الصورة الواقعية الظاهرة لاخفاء الدلالة المقصودة بابراز نوع من السلوك الواقعي للعاشقين:

شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها ، جاءت قبل الموعد
كانت في معطفها المطري الازرق ، قبّلها من فمها ، سارا ، قالت:
(فلنسرع!) ضحكا دخلا باراً ، طلبا كأسين ، اقتربت منه
وضعت يدها في يده ، قالت عيناه لها: (حبيني) غرقا في حلم

يستفيد البياتي من تقنية الحلم في الكشف عن انتماء الشخصيات ودلالة هذا الانتماء فالعاشق: عربي بدوي ينتمي الى صحراء هذا الوطن بمعنى الجفاف والقسوة ، ويضيف وصفها (بالحمراء) معنى القتل والدماء ، والعاشقة ستظل متخفية الى آخر النص:

غرقا في حلم ، فرآها ورأته في ارض اخرى تحرقها شمس الصحراء
ابتسما ، عادا من ارض الحلم ، اراها صورته بلباس البدو الرحل
قالت: (من انت؟)
أجاب: (انا لاأدري) ، ولكن كانت صحراء حمراء
تمتد وتمتد الى ما شاء الله
لتغطي خارطة الاشياء

يكشف المقطع الاخير عن شخصية الانثى بتصريحها عن نفسها:

عائشة اسمي قالت: (وابي ملكاً اسطورياً كان
يحكم مملكة دمرها الزلزال في الالف الثالث قبل الميلاد

لتمتزج في عائشة سمات الواقع والاسطورة كل بدلالته ، وقد اعتمد النص تقنية اخفاء الشخصية وتحميلها اكثر من دلالة ، ثم الكشف التدريجي عنها بتعيين الصفات ، وكان في اثناء ذلك ينمي الحدث بافعال الشخصيات حتى يصل في الى دلالة رئيسة استغرق السرد السبل

المؤدية اليها ليمكن النص من تقديم وجهين من الاداء في وقت واحد: الاول: ما يجري فعلاً من حركات ، والثاني الدلالة الكلية من مجموع الحركات والشخصيات وتأويلها[1].

الصـورة والصـورة السرديـة:

لاتخفى اهمية الصورة في الاعمال الادبية اذ اهتم المبدعون باتقانها ، فهي وسيلة الادراك لمضاعفة الاثر[1] الذي يحدثه الفن ، والشعر منه خاصة ، في نفس المتلقي ووجدانه ، وقد غلب ان تُنشأ الصورة بالعلاقات البلاغية اذ (يمكن استثارتها على سبيل المجاز)[2] لكنها اذا تكرر ظهورها لدى الشاعر (فانها تغدو رمزاً قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية)[3] ولاشك في ان الصورة الرمزية اكثر ثراءً وأثراً ، ولاسيما (الرمزية الحسية ، فهي أغنى صورة من صور الادراك الانساني)[4] واكثر تأثيراً[5] من حيث تجسيد المشاهد العيانية التي يمكن ادراكها بخلاف الصورة الوهمية المغرقة في الخيال البعيد الذي طغى بعضه على الصورة الرومانسية ، وقد وجد "ييتس" (في الصورة او الرمز حلاً يعين على تخطي النفرة التي خلقتها الرومانسية)[6] في اعمالها المختلفة.

لقد لجأ البياتي الى الرمز ليكون اهم ملمح من ملامح الصورة لديه (هو انها صورة موضوعية)[7] وليست تهويماً مبهماً ، مثلما يمكن ان تظهر القراءة المتعجلة لشعره (فاغلب الرموز الشخصية التي يضعها الشاعر انما تولد من داخل الصورة او من مجموع ما تشير اليه الصورة الشعرية)[8] وذلك للترابط الوثيق بين الصورة والرمز فهي (علاقة اقرب الى علاقة الجزء بالكل ، وان سمة الرمز الجوهرية انما تولد من الاسلوب)[9] الشعري العام الذي ينتمي اليه الرمز.

---

[1] ظ: الاعمال: ٤٢٥ قصيدة "مرثية الى عائشة" حيث يهيمن السرد على بناء القصيدة.

[1] ظ: نقد النقد رواية تعلم: ٣٢.

[2] نظرية الادب: ٢٤٤.

[3] م.ن: ٢٤٤.

[4] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره: ٢٣٢.

[5] موسوعة نظرية الادب: ٤٣٠.

[6] مختارات نقدية من الادب العربي الحديث: ٣١.

[7] الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ٩٢. علماً ان القول بالموضوعية في الادب مسألة نسبية ، ربما قياساً الى الصورة الذاتية "الرومانسية غالباً" والا فالادب لايخلو من الذاتية مهما حاول التخلي عنها فهي جزء من تكوينه.

[8] دير الملاك: ١٥٩، ظ: عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر : ٢٣٣-٢٤٤ .

[9] دير الملاك: ١٥٩ وانظر: من الذي سرق النار: ١٤٣- ١٦٩.

اما الصورة السردية فنعني بها الصورة التي تعتمد السرد نمطاً بنائياً لها اذ تتكون من مجموع الوحدات السردية التي تحدث نمواً في مستوى الشخصية وقد وردت في قصائد كثيرة للبياتي منها (العنقاء)[1] اذ تتولى الانثى السرد لتخبر عن اللقاء بالحبيب ، عبر افعال متتابعة تكون بمجموعها ملامح الصورة ، وتنقل الشخصية من حال الى حال:

- أحببته من قبل أن اراه

من قبل ان تحملني عبر صحاري وطني يداه

وبعد ان احبني ، احرقني هواه

حلت بروحي قوة الاشياء

وانهزم الشتاء

ذابت ثلوج وحشتي

واستيقظت طفولتي

كان لها طعم الحريق في فمي والدم والرماد

وعندما قبلني احسست ان الارض دارت مرتين ، سقط المطر

وكنت في الغابة اجري وانا محلولة الشعر

حافية على بساط ذهب السماء والزهر

في غابة السحر

تنفخ صدري الريح كالشراع في النهر

نهداي كانا خائفين وانا اضحك في براءة الاطفال

قلت له تعال!

فقد حدث تحول في صورة الشخصية سببه الحب ، حيث الحال السابقة كانت

صفصافة عارية الاوراق

تبكي على الفرات

والتحول هو الذي نقل الشخصية من الموت الى الحياة.

ونظير هذا يقع في (الجرادة الذهبية)[2] اذ يبني السرد صورة الانبعاث بضمير المتكلم الذي ينهض من الموت وقد اقبل على افعال الحياة:

أزحت عن قبري اطباق الثرى وكوم الحجار

كسا عظامي اللحم

---

[1] الاعمال٤٥٤.

[2] الاعمال٤٢٧.

وانتفخت بالدم

عروقي الميتة الزرقاء

مددت للشمس يدي فاخضرت الاشجار

أمسكت بالنهار

وهو يولي هارباً في عربات النار

توهج الرماد في اصابعي وطارت العنقاء

فقد تدرجت حركة الحياة في الجسد بسرعة من دون فواصل ، تعضدها رموز الحياة: الاشجار المخضرة ، النهار ، توهج الرماد ، طارت العنقاء ، ويعني تتابع الافعال وسرعتها انه لايتاح للصورة السردية في الشعر ان تأخذ امتدادها السردي التام الذي تلقاه في جنسها الاصل ، كالقصة والرواية ، ففي الشعر يكتفى بالايحاء الذي يختصر المسافات الواسعة ، ولايمكن متابعة تدرج الحدث في نموه حتى يبلغ الذروة او متابعة الشخصية في نموها، لذا يوجز كل هذا في نقاط رئيسة الخطوات ، اذ السرد في الشعر له خصائص تميزه عن السرد في جنسه ، فلانتوقع من الصورة السردية ، مصطلحاً ، ما يمكن ان نجده في القصة ، لان الصورة السردية تتكون من المفاصل الرئيسة التي يقدمها مستنداً الى الايحاء ، والايجاز لا التصريح والتفصيل.

يستعمل البياتي نمطاً اخر في بناء الصورة بأن تتكون من مجموع الحركات الناتجة من الافعال المسندة الى ضمير الغائب ، وهي تجري متسارعة ، كما في قصيدة (سفر الفقر والثورة) ومن دون النص على عود الضمير حتى يأتي ذلك في النداء (يا فقري) ليظهر انها صورة تشخيصية للفقر ، ولا تقتصر دلالة الافعال على صفة الفقر وحدها ، بل تصبح بصورة انسان يحاصر انساناً آخر في علاقة فيها الغالب والمغلوب.

بدأت هذه العلاقة من ثنائية غير متساوية الاطراف ، فيها الادنى ، الانسان ، والاعلى المنادى بضمير الخطاب:

من القاع اناديك

لساني جف واحترقت

فراشاتي على فيك

أهذا الثلج من برد لياليك؟

أهذا الفقر من جود أياديك؟

تبدأ صورة الفقر في التحرك من نقطة انطلاق زمنية هي (الليل) الذي يحمل دلالتي الظلام المادي والرمزي معاً:

يسابق ظله ظلي

ويقبع ساغباً عريان في الحقل

ويتبعني الى النهر

أهذا الحجر الصامت من قبري؟

أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري!

أهذا انت يا فقري

تتسع حركات الفقر ، وسماته ، لتشمل الزمن عبر الاستفهام المناظر لما جرى في سابق النص ، ليترسخ وجوده عند الفقراء إرثاً لبعضهم:

بلا وجه بلا وطن

أهذا انت يا زمني

يخدش وجهك المرآة

ضميرك تحت أحذية البغايا مات

وباعك اهلك الفقراء

الى الموتى من الاحياء

يستمر اسلوب الاستفهام بالهمزة في تقريب المسافة بين المتخاطبين برغم انتفاء المساواة بينهما ، واذ يغلب الفقر الانسان ، فلا يجد هذا ملاذاً الا الاستعانة بمخزون الذاكرة من مأثور القول:

أتسرقني؟

أتتركني

بلا وطن واكفان

صغاراً آه قد كنا وقد كان

لو أن الفقر انسان

إذن لقتلته وشربت دمه

لو أن الفقر انسان

وهو تمن لاسبيل الى تحقيقه ، فيظل معلقاً على حرف الامتناع.

يعود المقطع الثالث من (سفر الفقر والثورة) الى تعميق اسلوب الحركة في رسم الصورة التشخيصية عندما يستعمل ضمير المتكلم في السرد عن غائب غير محدد في النص ، لكن افعاله تدل عليه حين تزداد قوة واتساعاً في الدلالة اكثر من الفقر في المقطع السابق:

يطاردني بلا رحمة

يسد علي بالظلمة

شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة

يطل من كأسي

يستلقي على الكرسي

جريدته تغطي نصفه العاري

لفافته بلا نار

مخالبه باغواري

جليد أسود ، وماء أمطار

كذلك يعود اسلوب الاستفهام ليكرر دلالة القرب التي لايفصل بينها الا زجاج المقهى:

أهذا انت عبر زجاج مقهى الليل في المطر؟

بلا عينين كالقدر

تحث خطاك في إثري

تطاردني الى داري

يقود ضمير الغائب الى الموت ، على غير ما كان عليه في المقطع السابق ، حين أتيح للمتكلم امكان التمني وان كان مستحيلاً ، وليس في هذا المقطع مثل هذا الامكان ، ولايوجد غير الموت والغربة:

أهذا انت يا جاري

كأن شوارع المدن

خيوط منك يا كفني

تطاردني

تعلقني

على شباك مستشفى

ومن منفى الى منفى

تسد علي بالظلمة

شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة

أما في قلبك الحجري من رحمة؟

يمثل (المهرج) انموذجاً آخر للصورة التي تبنيها حركة الافعال المختلفة لترسم صورة قريبة من الاصل ، فمن طبع المهرج كثرة الافعال ، والحركات التي يزدحم بها النص ، ومن دون فواصل بينها احياناً ، ففي (فسيفساء) يتحقق هذا الانموذج:

مهرج السلطان

كان وياما كان

في سالف الأزمان

يداعب الاوتار ، يمشي فوق السيف والدخان

يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني مغنياً سكران

يقلد السعدان

يركب فوق ظهره الاطفال في البستان

يخرج للشمس ، اذا مدت اليه يدها اللسان

يكلم النجوم والأموات

ينام في الساحات

يظهر وجه آخر من شخصية المهرج حين يقع في حب ابنة السلطان ، ليكشف عن جانب خطير في الشخصية هو الجانب الانساني الذي يؤول الى الصمت وجمود الحركة:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأفول

فجن بعد موتها

ولاذ بالصمت وما سبّح الا باسمها

ولفهم هذا التناقض في الصورة لابد من الاحاطة بدلالة (ابنة السلطان) بعيداً عن هيمنة رمزية الاب ، بل نقيضاً لها ، فهي رمز للحب والبراءة والنقاء ، والمهرج وجه آخر من وجوه عذاب الحلاج ، الرمز الرئيس في النص ، والمهرج معذّب آخر من المعذبين في الارض.

يكرر البياتي مقاربة شخصية المهرج ، ورسم صورتها عبر الحركات التي تؤديها في (مرثية الى مهرج)[1] بشخصية مسرحية سلط الضوء عليها من عدة شخصيات اخرى تنتمي الى مسرحية هاملت. لتكون الوجه الآخر لهاملت وقد سبق للبياتي ان فعل مثل هذا في قصيدة (الموت في الحب)[2] جامعاً بين الاثنين:

ـ أنا امير الدنمارك (هملت) اليتيم

اعود من مملكة الحزن الى الخمارة

---

(1) الاعمال: ٣٦٥.

(2) الاعمال: ٤٣٣.

مهرجاً حزين

يفترض وجود كلمة (مرثية) في العنوان وجود التعاطف مع الشخصية ، وهو امر ستظهر اسبابه في مسار النص:

مهرج صغير

أراد ان يطير

فسار وهو المقعد الضرير

وراء نعش بغلة الأمير

وباع للشيطان

حماره ، واطلق العنان

ونام تحت جبل الورق

الحبر تحت رأسه نهر من الارق

تنتهي حركات المهرج الى الصمت مثلما حصل في الصورة السابقة ، لكن بمؤثر مختلف هو تدخل "الغراب" رمزاً في حياته:

تنفس الغراب في سمائه السوداء وانطلق

ينعب في جنازة الغسق

وهب مذعوراً ، فحبل حلمه احترق

وغاص في مستنقع الاحزان واختنق

يكشف هذا المآل عن الجانب الاخر من شخصية المهرج ، وهو الجانب الانساني المغيب خلف الصورة الظاهرة ، ولابد من الالتفات الى بنية النص كاملة لاكتشاف البعد الاخر[1]، وهو انه يمثل وجهاً اخر من مأساة (هاملت) الشخصية الرئيسة في النص والمسرحية.

* * *

يقدم ديوان (يوميات سياسي محترف)[2] صورة المهرج رمزاً للنفاق ، عبر الحركات التي يؤديها السياسي ، وقد رصدها النص ليكوّن منها صورة تستند الى ملامح صورة المهرج ، مع ابدال بعض الالفاظ لتعاضد الدلالة:

أخرج للجمهور

لسانه ، وبحلقت عيناه في السطور

واعتدل الخطيب في وقفته ، ومال نحو النور

---

(1) ظ: التفسير النفسي للادب: ١٢٩- ١٦٣، ما الذي يحدث في هاملت:٣١-٤١

(2) الاعمال: ١٩٩ وقد يبدو ان البياتي كان يقصد شخصية حقيقية حسب ما يظهر من مقدمته النثرية للنص.

وارتفعت يداه كالهراوة السوداء

فوق رؤوس الجالسين العور

ومال نحو النور

ثانية ، وهر في استعلاء

كان اللئيم يمضغ السطور

كان اللئيم ثعلباً مغرور

يعتمد البياتي في بناء صورة (المخبر)[1] على الحركات التي تمثل اسلوب العمل الدنيء لهذا الشخصية ، وقد بلغت الافعال وحدها واحداً وعشرين فعلاً ، تسندها الجمل الاسمية التي تثبت الصفات وتعطيها قوة.

يظهر طابع التهكم برغم الحس المأساوي ، او الشعور بالالم من وجود مثل هذه الشخصية ، لكن يقل كثيراً عنه في صورة المهرج ، لاختلاف الشخصيتين وعمل كل منهما ، فمهمة المخبر هي مراقبة الناس ، فيسلك أشد السبل خبثاً وانحطاطاً:

السيد البرميل

قفاه بطنه وبطنه قفاه ذرب اللسان

يحفظ شعر المتنبي ، ويقول الشعر احياناً بلا اوزان

لكنه يخطيء في الاملاء والاعراب

ربما تكشف هذه البداية عن شخصية محددة في ذهن البياتي ، وليس انموذجاً عاماً ، فليس من شروط شخصية المخبر ان يكون في درجة من السمنة تجعله كالبرميل حتى يضيع قفاه في بطنه وبطنه في قفاه.

تبدأ ملامح الصورة بالظهور بإبراز العمل الذي تمارسه الشخصية ، اذ تقوم الافعال ، والجمل الاسمية ، ببناء اجزاء الصورة لتبين ملامحها تباعاً ، ولتبين صفة النفاق ، التي هي من السمات الثابتة فيها:

يلقط في عيونه الحروف والخطوط والارقام

يحصي نقود العابرين وهي في جيوبهم تنقص او تزداد

يعيد ما يقوله او قاله الإمام

في خطبة الجمعة او في مأتم يقام

يتقن فن الكذب والتزوير في الاحكام

يركب كل موجة ، لكنه يسقط قبل شاطيء الأمان

---

[1] الاعمال: ٢٠٤.

يتراجع اسلوب السخرية ليفسح المجال لاسلوب الهجاء والتحقير، عندما يخلع على الشخصية صفات صورة اخرى ، القصد منه الهجاء والحط من القدر:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس

تفتح ساقيها لقاء فلس

له قرون التيس والخرتيت

وضحكة الخنيث

لسانه حبل غسيل في الضحى وفي الدجى منشار

تنشر فيه جثث الاموات

وقطع الحديد والأحجار

وخرقة تمسح فيها كلمات الله

فيختار البياتي (الشرق) مكاناً لعمل الشخصية وبه يحدد ابعاد الصورة بانتمائها الى مكان تظهر مكوناته تباعاً لتقدم رد فعلها على عمل المخبر باقامة نوع من الموازنة بين مهن بسيطة ، لكنها شريفة ، ومهنته المنحطة ، وليكشف عن دناءة عمل المخبر في مراقبة بسطاء الناس:

وبائع الخضار والعطار

وهو على الرصيف في مذلة القوّاد

ممدد ، يتبع في عيونه وقع خطا الاصوات والشفاه

ويقرأ المكتوب في دفاتر الاطفال

ومزق الجرائد الصفراء

وكتب الاسفار

تبدو صورة (المخبر) واقعية وليست فنية اذ يقدم النص رصداً خارجياً لحركات الشخصية ، من وجهة نظر رافضة للعمل فتهجوه وتحط من شأنه ، ولاتتعمق في داخل الشخصية للكشف عن انفعالاتها الداخلية ، والصراع النفسي الذي يمكن ان ينشأ لديها وهي تنحط الى هذا الدرك الاسفل من التفاهة ، فقد غيّب البياتي هذا الاحساس لدى المخبر ، وافرغه من كل صفة انسانية ، وهذا قد يكون امعاناً في تعميق الصورة السلبية ، وقد يكون غفلة من البياتي عن الجانب الاخر لاهتمامه بالصورة التي استقرت في ذهنه، وبفعل هيمنة نزعة الهجاء لديه.

كذلك تغيب عن قصيدة البياتي اللمحات الفنية البلاغية التي عرفتها نصوصه ، ولا تظهر الا لمحة عابرة من حركات المخبر:

ويتبع الطيور للمنفى ويبني دونها أسوار

وينصب الشراك

لعاشق النور الذي تأكله النسور فوق السور

وهو على صليبه مرتحل وكائن موجود

ورافض مرفوض

ولكنه سرعان ما يعود الى النمط التقريري في رصد الافعال والحركات:

والسيد البرميل

يظهر في زمان ومكان شاهداً ، مزوراً قواد

في حرم الطغاة

وفي طوابير اللصوص وصفوف مخبري السلطات

يسرق أسلاب الضحايا ساعة الاعدام

يتلو على الجلاد والضحية الايات

وعبر التاريخ والعظات

وينتهي كما انتهى اللصوص والشطار

عبداً الى اسياده وخادماً للبيع والأيجار

تبدو الصورة تراكمية ، عن طريق رصد الحركات والافعال التي يمكن ان تمتد لتزيد في حجم القصيدة ، ولا تزيد في نموها ، لانه لاوجود لنمو فيها ، انما هو تراكم كمي جمعه رصد الحركات التي يمكن ان تزاد الى مالا نهاية ، ويمكن رفع بعض منها من النص من دون ان يتأثر بناؤه بذلك ، لغياب التماسك والنمو في البناء ، وهذه الطريقة قليلة الورود في شعر البياتي ، اذ الغالب عليه الاهتمام ببنية القصيدة ، وهو ما يظهر في نص آخر هو "الحجر" الذي يرصد صورة الهرم والشيخوخة التي بلغها الخيام وهو يعاني الغربة والالام ، فلا يقتصر الامر على الشخصية الناطقة بصوت المتكلم ، بل يمتد الى مكونات النص والرموز المساعدة في المحيط.

تبدأ القصيدة من ثنائية: الادنى – الاعلى[1] وذلك بالنداء: يارباه ، وهو شكوى يبثها الناطق الى الرب من الهرم الذي أصابه:

من أسفل السلّم ناديتك ، يا ربّاه

جلدي يساقط في الظلام

شعري شاب ، طائر الشباب

يسف في الضباب

منكسر الجناح

---

[1] الاعمال: ٣٨٦.

النسغ في العروق والاوراق

يجف مثلما يجف الحبر في الدواه

الليل طال ، طالت الحياه

وبردت جدران هذا القلب يا رباه

تكتنف صورة (الهرم) الاشجار، رمز الحياة في الطبيعة ، ويغلبها الجفاف الذي هو جفاف في حياة الخيام ايضاً:

تفسخ الجديد والقديم

تعفن الماء وجفت هذه الآبار

تعرّت الأشجار

ونثر الخريف فوق الغابة الرماد

وها انا أحمل في نقالة الموتى ، الى مدينتي ، حجر

أمد كفي مثل شحاذٍ للمطر

لعل قطرة تبلل الزجاج ، تثقب الظلام

يوظف البياتي الى جانب الشجر ، رمزين آخرين ، في حال احتضار ثم موت هما: السندباد ، وسليمان النبي"عليه السلام" ، ليكون هذا تعزيزاً لشعور الخيام بالشيخوخة والعجز التام عن الحياة ، وهو بالموت أشبه:

- تهرأ الخيام

وسقطت اسنانه وجفت العظام

لقد اجتمعت بنية النص الكلية على رسم صورة (الهرم) والشيخوخة وصولاً الى الموت في الحياة ، وساعد على ذلك ، توظيف رموز جانبية كلها تصب في الاتجاه الدلالي نفسه ، في بنية موحدة ، نامية ، وليست تراكمية مثلما ظهر في النص السابق.

الجنــس:

خلق الله آدم لحواء وحواء لآدم ، وجعل بينهما آصرة لاتنفصم هي شهوة احدهما الآخر على سبيل الاتصال والاتحاد الجسدي والنفسي في ذروة ما انحدرت قليلاً الا عاد بها الشوق الى الصعود ثانية ، وهذه غريزة في البشر من دون فرق في درجاتهم. وقد جعل البياتي من هذه الآصرة رمزاً ، او وسيلة للترميز ، من ضمن رموزه الكثيرة على امتداد حياته الشعرية الطويلة ، فتباينت سبل التوظيف ، مرة بالتلميح وبالتصريح مرة ، وهو لايبغي من ذلك اثارة شهوة كامنة ، او اغراء قاريء مراهق ، انما هو يستعملها مثل استعماله غيرها من رموز الحياة ، وهي من صلب الحياة في استمرارها ، ولم يكن البياتي اول من اختط هذا النهج في الادب ، فلقد سبقته

الاسطورة[1]، والكتب الدينية ، وسبقته (الف ليلة وليلة) في تجسيد المشاهد الجنسية[2] ، فهي مشاعة في الاداب العالمية.

تدرجت هذه الوسيلة لدى البياتي من الاشارة العابرة الى جعلها جزءاً من النص ، ثم استغراق النص كاملاً ، وكان لكل غاية ونتيجة سيأتي بيانها.

في قصيدة (الاميرة والغجري)[3] يتحول سعي الشاعر في مراودته للقصيدة وتأبيها عليه الى علاقة بين ذكر وانثى:

في دمي تنامين

انا ادخل في عينيك

اهوي ميتاً فوق سرير النار

استلقي على صدرك في الحلم

تنامين على الأهداب

مجنوناً أناديك

على صدرك استلقي

أما في قصيدة (احمل موتي وارحل)[4] تظهر (لارا) كأنها بغي تصاحب اكثر من عشيق:

وفي منتصف الليل عشيق

آخر ينسل اليها

ويعرّيها

ويقبّل عينيها

ويقبل نهديها

ويقول لها نفس الكلمات[*]

وتقول له نفس الكلمات

أحبك

لارا – هي والآخر

كانت تبكي ، فالبحر سيأخذ منها الآخر

---

[1] ظ: ملحمة كلكامش: ٦٢- ٦٣ اذ تمنح المرأة البغي انكيدو احساسه بانسانيته.

[2] ظ: مضمون الاسطورة: ١١٧- ١٤٦.

[3] الاعمال: ٥٣٣.

[4] الاعمال: ٥٣٧.

[*] الصحيح: الكلمات نفسها.

كانت تبكي ويدي تمتد اليها ويد الآخر

وفمي في فمها وفم الآخر

ودمي ودم الآخر

وحياتي وحياة الآخر

قد تبدو هذه المشاهد خفيفة الأثر ، ولاسيما ، مع قوة الدلالة ووضوحها بفعل موجهات اخرى في النص ، لكن نصوصاً اخرى تنحو منحى اكثر ايغالاً في بناء المشهد ، كما في قصيدة (الرجل الهزءة)[1] لكنه يظل محدداً من حيث الدلالة برغم هيمنة المشهد:

أدنت فمها من فمه

وانتظرت قبلة

عارية في ضوء الخريف

لم تعرف امرأة مثله

لكن الرجل الهزءة

كان يحدثها في تلك الوهلة

عن كيمياء الوردة

وموت الانسان /كقطرة ماء/

وحده

كذلك يأتي التوظيف جزئياً في (نصوص شرقية)[1] برغم استعمال الفعل الصريح:

ضاجعتها في المرآة

وكان قد مضى على موتها

اكثر من ثلاثين عاماً

*   *

المرأة

قادرة على الاحتفاظ

بحرارة جسدها

وبطعم قبل عشاقها

وبرائحة الورد والياسمين

حتى بعد موتها

([2] كتاب المراثي: ١١٩.(٣)نصوص شرقية :٥١ .

[1] .

أما في (سيدة الضوء)[1] فتظهر المرأة في حال الشهوة العارمة ، ويستعمل الجسد ، واجزاء الرغبة فيه استعمالاً رمزياً باقترانه بدلالات جديدة تولدها العلاقات التركيبية التي تضام معها:

سيدة الضوء اليها يتضرع العشاق

جاؤوا من كل الازمان

لا يشبهها احد

تأخذ: أحياناً ، شكل غزال

أو جسد امرأة يلتف بنهديها ثعبان

يرقد فوق السرة

يحرس نار الرغبة

حبات العرق المتلألىء

جوع الاعماق

وتسافر ، حيناً ، في النوم

بعيداً

فرساً تتفصد شهوتها عرقاً

تصهل في الانهار المهجورة

حين نضوب الماء

صاعقة تتخفى بفحيح ثعبان

يتضح اتجاه الدلالة حين تأخذ المرأة قوة بعث الحياة من اتصالها بنسق اسطوري لالهة الحب والبعث ، وهو اتصال مسوغ اذ طالما اتصلت قضية الميلاد ، والحياة ، والبعث ، بمشاهد الجنس في الاساطير ، وقد كانت الانثى رمزاً لذلك:

تظهر في كل الأزمان

الهة او انثى من ضوء

تحمل قوس الصيد

متوجة بلقاح الأزهار

تتساقط / في كل بلاد تظهر فيها / الامطار

وتقام الأعياد

---

[1] كتاب المراثي: ٢١.

تزداد المشاهد الجنسية قوة في المقطع الثالث من (مدارات شرقية) اذ يظهر نمط جديد من التعبير عن الاتحاد والحلول الذي قال به الحلاج ، وذلك عن طريق السرد على لسان الانثى ، وهو لايبدو مستساغاً لاول وهلة ، لاختلاف الاتحادين: اتحاد الحب الجسدي الذي ينتهي الى الفتور بعد الاشباع ، واتحاد الحب الالهي الذي تزيده الرؤية شوقاً الى مزيد ، وقد عبر البياتي عن شدة هذا الشوق بعنف المشهد الجنسي الذي ترويه انثى وقد جعلت (المرآة) وسيلة للتماهي والأتحاد:

مسّد شعري

أدخل في صليبي وتداً محمياً

أشعل في جسدي ناراً

فرأيت فراشات حول النار تحوم

وسقف الحجرة يسقط فوقي

وامرأة أخرى تخرج من جسدي

قلت لها: من انت؟

قالت: انت انا

والرجل الجاثم فوقي

ليس هو الحلاج

بل هي صورته في المرآة

اما في قصيدة (من بعض ما أهمله ابو الفرج الاصبهاني في كتاب {الاغاني})[1] فتكون الانثى وسيلة للكشف عن رذائل رموز السلطة: الخليفة ووزيره:

ضنت عليه بقبلة

لكنها كانت لهرون الرشيد عشيقة

ولزوجه

عرابها كان الوزير

وكان ، احياناً ، يغش

فيمتطيها

حاملاً بقرونه

عبء القضية والقضي ....[*]

---

[1] كتاب المراثي: ١٤٧.

[*] نقاط الحذف في أصل النص.

قد يمكن الاهتداء الى دلالات الترميز ببعض القرائن التي تجعل من الجنس وسيلة للغايات التعبيرية التي يبتغي الشاعر الوصول او الايصال اليها ليكون الجنس رمزاً مقبولاً في النصوص التي ورد فيها ، برغم اعتماده التصريح في الافعال والفاعلين ، الا ان الامر يختلف حين يعمد البياتي الى جعل الفعل الجنسي يستغرق النص كاملاً[1] ، فيطمس الدلالة باخفاء قرائنها والاكتفاء بالافعال والفاعلين بصفاتهم الانسانية وليس الفنية وذلك عندما يتحدث فتى بضمير الانا ، يمارس تجربة الجنس للمرة الاولى مع متزوجة ، فتستغرق الحكاية النص كله من دون وجود موجهات للدلالة ، سوى موجه خارجي هو انتساب النص الى عبدالوهاب البياتي ، ومعرفة المتلقي باسلوب الترميز لديه ، والا لكان النص عبث فتى مراهق يستحق التأديب.

الألـــــوان:

يبدو البياتي مولعاً باللون منذ البيت الاول في اول قصيدة اهدى بها ديوانه الى القراء اذ يقول:

كطلاسم الكهـان ألوانـــي   وعرائس الغابـات الحانـــي[1]

لتنتشر الالوان في اعماله اللاحقة ، على امتداد حياته الشعرية ، فتبدو واضحة لايختلط بعضها في بعض ، فالبياتي بن القرية[2] التي لا تعرف الا الالوان الزاهية ، القوية في وضوحها من غير تداخل مع غيرها مثلما هي الحال لدى بن المدينة ، فألوان البياتي صافية ، لا تقبل اللبس ، تعبر عن ذوق بن القرية العراقية.

تظهر الالوان في شعر البياتي لتكون وسيلة"٣" من وسائل الترميز ، فتأتي ، في اغلب الاحيان ، صفة لموصوف مذكور قبلها ، او مضافة ، لتوجه الدلالة باتجاه ما يرمز اليه مستفيداً من دلالة اللون النفسية ، كالاسود رمزاً للحزن ، والاخضر رمزاً للحياة والامل ، او ما أضيف اليه من استعمال في مجال ما فاعطاه دلالة اصبحت معروفة ، كالاحمر شعاراً للشيوعية ورمزاً لها.

ترتبط الألوان من حيث العلاقة اللغوية ، بمبحث الصفة والموصوف ، او الاضافة ، وقد تكون هذه العلاقة منطقية لاشك فيها كالشجرة الخضراء ، والسماء الزرقاء وامثالها ، وقد تكون غير منطقية ، انما هي فنية لاغراض تعبيرية: كالثلج الاسود ، والقمر الاسود ،اوالاخضر.

---

[1] ظ: نصوص شرقية: ٤٤.

[2] الاعمال: ١٥٦ وكذلك: تجربتي الشعرية: ١١."٣"ظ:جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل: ١١-٥٢ ، مجلة الاقلام ع:١١-١٢ س١٩٨٩ : ١٦٩ .

وفي قضية الاستعمال اللغوي لايفرق البياتي بين الموصوف او المضاف اليه اذا كان جمعاً ام مفرداً ، فيلحق الجمع بالمفرد كقوله: الصحف الصفراء ، ازهارك الحمراء ... وهذا خطأ لغوي شائع ، ستغني هذه الاشارة البحث عن التصحيح في هوامشه.

اما الملحظ الاخير: يأتي اللون غالباً على قافية الهمزة: (وقافية الهمزة بغلة عرجاء يركبها الأمير كل ليلة ليلاء)[3] كما يقول البياتي نفسه ، فحيثما جاءت هذه القافية توقع منه صفة الالوان مؤنثة كالبيضاء والحمراء والخضراء ..

الابيـض : يرمز اللون الابيض في شعر البياتي للنقاء والامل ، ولكنه لايمثل انتشاراً واسعاً في شعره ، وغالباً ما يأتي صفة لموصوف محدد كالفراشة والحمامة والاشرعة ، وغيرها فالحمامة البيضاء ، وهي الرمز الشائع للسلام تظهر في قصيدة (خيانة)[1] لتمثل احدى اكاذيب الخائن:

ويداك ، حباً ، ترسمان حمامة بيضاء ، تحتضن الصليب

وغصن زيتون خضيب

وتظهر رمزاً للسلام بانتصار ثورة ماو في الصين في قصيدة (الى ماو تسي تونغ الشاعر)[2] :

ومشاعل الثوار والديك المبشر بالنهار

أبداً يصيح

وحمامة بيضاء يطلقها الصغار

عبر الميادين المضاءة والموانيء والبحار

يأتي اللون الابيض للدلالة على الجليد الذي يغطي الساحات ، ويتحول لدى البياتي ، الى رمز للحب ، مادام هو قد أحب موسكو(٣) ، وما ترمز اليه من عقيدة ، حولت الشتاء القاسي الى ربيع:

وصرخت اني لست ، يا موسكو ، وحيد

مادام قلبك يحتويني

يحتوي حب الجميع

مادمت أشعر بالربيع

يختال في ساحاتك البيضاء

---

[3] الاعمال: ٣٥٢.

[1] الاعمال: ١٤٨.

[2] الاعمال: ٢١١. ٠(٣) الاعمال: ٢٧٠.

كالطفل الرضيع

سيذوب ، يا موسكو

الجليد

أما ثلج ارصفة باريس البيض ، فيقترن بالحزن والبكاء ، مادام البياتي يشعر بالغربة فيها. حين يعبر عن غربة الشاعر ناظم حكمت وموته وذلك في (مرثية اخرى الى ناظم حكمت)[1]:

باريس في الشتاء

تدثرت بالثلج والفراء

فما لقلبي ظل في العراء

يبكي كعصفور ، على الارصفة البيضاء

يبكي ، نواقذ البيوت نوّرت

وأقبل المساء

كمثل الاف الأماسي

بارداً

يبكي ... بلا عزاء

اما النور الابيض فيظهر في (الموت في غرناطة)[2] .. رمزاً للحياة والنقاء:

مقدس ، باسمكِ ، هذا الموت

وصمت هذا البيت

ها آنذا صليت

لعودة الغائب من منفاه

لنور هذا العالم الأبيض ، للموت الذي اراه

يفتح قبر عائشة

يزيح عن جبينها النقاب

يجتاز الف باب

---

[1] الاعمال: ٣١٧.

[2] الاعمال: ٤٣٠.عن الابيض انظر الاعمال:: ٢٢١ ، ٣٤٣ ، ٤٣٠ ، ٤٧٧ ، ٥٣٥ ، ٥٨٥ ، ٦١١، ٦٢٢.

الاخضـــر : يرمز للحياة او الأمل بها ، وله انتشار كبير في شعر البياتي ، (فالعيون الخضر)[1] تظهر منذ وقت مبكر لديه ملهمة ابداع في وقت توقده الشبابي:

عيونك الخضر التي اترعت   جامـــي بخمر اللثم المبـدع

أمواجها ما برحت تلتقــي   كأنها الينبـوع في اضـــلعي

وتصبح العيون الخضر أمل الحياة في(الرحيل الأول)[2] بل الغاية من الرحيل فهما دليله:

سأهيم وحدي في البحار النائيات

مغني النساء الساحرات

والخمر والدم والدموع

ودليل مركبي الجسور

عينان خضراوان ، انفاسي الحياة

ليلاً تهب عليّ من حقلي البعيد

يتجه اللون الاخضر عقائدياً حين يتصل ببعض الرموز الماركسية ، ولاسيما" لينين" ، ففي قصيدة (ميدان ماركس – انجلز)[3]:

صوت لينين الاخضر العميق لايزال

يهدر في العالم

والرايات في الجبال

تسد درب الشمس

وهو ما يتكرر في قصيدة (الى مكسيم غوركي)[4]:

ولم يزل

لينين

في صوته الأخضر

انساناً من الشعب

وما دام صوت لينين قد اصبح اخضر ، فأن البياتي قادر على تحويل البلاد والارض والجبال ، بل حتى الكلمات والحروف والمنشورات ، والقمر والمطر ، والضفائر والسحاب ، وضواحي مدريد الى اللون الاخضر ، لتكون رموزاً مترعة بالحياة لكن صوت لينين الاخضر

---

[1] الاعمال: ٤٠،ظ: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث : ٢٠٩ – ٢١٩ .

[2] الاعمال: ١١٧.

[3] الاعمال: ٢٢٥.

[4] الاعمال: ٢٤٦.

يتحول بعد اربعين عاماً في (الرائي[1]) الى ريشة طاووس خضراء ، في يد (ايفان الرهيب) الذي تحول اليه الرفيق القديم:

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضته

ويداعب هرته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

احداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى: من انت؟

ويهذي سكران

فقد تغيرت الدلالة الرمزية للون ليخالف تماماً ما بدأ به[2].

الأزرق:

لون السماء الذي يدل على الصحو والنقاء ، وقد ورد بهذه الدلالة في عدد من قصائد البياتي ، لكنه يتحول للدلالة على اهل اوربا الشرقية حين يرد وصفاً للعيون في قصيدة (برلين في الفجر)[3]:

يا برلين

من العيون الزرق والسلام

أموت في كأس حليب ساخن

في زهرة صوحها الغرام

أموت من اجلك

ويعبر البياتي عن عشقه لعيون اهل برلين الزرق بقصيدة اخرى[1]:

آه يا صهباء

انا صريع الأعين الزرق

صريع النار في الأفران ، يا صهباء

أعلن في حضرتك الولاء

---

[1] كتاب المراثي: ١٠.
[2] ظ: الاعمال: ٤١ ، ١١١ ، ١٣١ ، ١٣٩ ، ١٤٤، ١٤٦ ، ١٥٩ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ ، ٢٩٤ ، ٢٩٩ ، ٣٦٣ ، ٤٣٥ ، ٤٣٩ ، ٤٤٢ ، ٤٧٣ ، ٤٨٥ ، ٥٠٣ ، ٥١١ ، ٥١٧ ، ٥٣٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٨ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨.
[3] الاعمال: ٢١٧.
[1] الاعمال: ٢١٨.

وتصبح فرحة البياتي (زرقاء) حين تمر على عينيه الراية الحمراء في قصيدة اخرى[2]:

اذكر ان يده كراية حمراء

مرت على حزني

على صحراء

ليلتنا الموحشة الجوفاء

اذكر ان فرحة زرقاء

دبت بروحي ، وبكت اشياء

في غمرة اللقاء

تكون هذه (الفرحة الزرقاء) مفتاحاً لتركيبات مشابهة يتغير موصوفها من الفراشة الى الشمس فالوردة والنار ، وكلها تعبر عن رموز الابداع التي يتعلق بها البياتي[3].

الأحمــر: يبدأ اللون الأحمر عند البياتي شبقياً هائجاً ، فهو عنوان قصيدة (العطر الأحمر)[4] ولون شعر المرأة فيها:

يا شـعرها الأحمر! يا وردة أرّق ليلي عطرهـا الأحمـر

قلبي شـراع حائر واجـف يهـوى به شـلالك المسـكر

شلال ضوء في ضلوع الدجى يجري وفي قلب الدجى يهـدر

أطبقت أجفاني واين الكـرى وانت في اعماقهـا تســـهر

يا شــعرها الأحمر! يا وردة أرّق ليلي عطرها الأحمـــر

لكن فورة البياتي تفتر ، ويظهر الأحمر وصفاً للوردة والقصيدة والفجر ، وافول القمر وجنوحه نحو المغيب يشبه ذبابة حمراء في قصيدة (موعد مع الربيع)[1]:

تلألأ القمر النحيل

كذبابة حمراء

يجنح للأفول

ويصبح اللون الأحمر رمزاً للتضحية في (ثلاث اغنيات الى اطفال وارسو)[2]:

---

[2] الاعمال: ٢٢٠.

[3] ظ: الاعمال: ٩٢ ، ١٦٤ ، ١٧٦ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٣٩١ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤٩٩ ، ٥٠٣ ، ٥١١ ، ٤٥١ ، ٥٧١ ، ٥٨٥ ، ٦١٣ ، ٦٢٠ ، ٦٢٩.

[4] الاعمال: ٥٢.

[1] الاعمال: ١١٨.

آه يا اطفال وارسو ، اغنياتي

باقة حمراء ، من اطفال شعبي

وتقترن التضحية بالدم في (بور سعيد)[3]:

على رخام الدهر ، بور سعيد

قصيدة مكتوبة ، بالدم والحديد

قصيدة عصماء

قصيدة حمراء

تنزف في حروفها الدماء

يتحول اللون الأحمر عند البياتي باتجاه العقيدة الشيوعية ، فيجعله صفة لرموز تلك العقيدة وما يتصل بها ، (فالقتيل رقم ٨)"[4] مات:

وفي ثنايا جيبه

بطاقة الحزب

وحول رسمه خطان احمران

هما دليل انتسابه الى الحزب الشيوعي في المانيا (الديمقراطية)

وترفرف (الراية الحمراء) في قصائد البياتي ، ولاسيما في (برلين)[1] ومعها النجم الأحمر والطاحونة الحمراء ، وكلها تعبر عن العقيدة الشيوعية[2]:

يصبح اللون الأحمر رمزا للثورة والحرية في قصيدة: سيرة ذاتية لسارق النار[3]:

رأيت وجهه الشاحب في قرارة الكأس

وكانت يده تمر فوق شعرها الأحمر في دوامة الرقص

وفوق الليل والجليد والدخان

كذلك الأمر في (الموت في البسفور)[4] المهداة الى ناظم حكمت.

هل رأيت من نافذة السجن ينابيع الربيع

وقطار الليل وهو يرسل العويل في عاصفة ثلجية؟

كنت الى المنفى أساق

---

(2) الاعمال: ١٦٢.
(3) الاعمال: ١٨٣.
(4) الاعمال: ٢١٥.
(1) الاعمال: ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٠.
(2) ظ: الاعمال: ٢٢٨ ، ٢٢٩.
(3) الاعمال: ٥٧٤.
(4) الاعمال: ٥٧٨ وقد سبق ان اقترن اللون الأحمر بناظم حكمت في مرثية اخرى الى ناظم حكمت: الاعمال: ٣١٧.

وانا مقيد بشعرها الأحمر

أعوي وأعض القيد

واما عائشة ، رمزاً للثورة ، فتصبح ضفائرها حمراً لتتواءم مع نار الثورة في (دم الشاعر)[5]:

عائشة المرأة ، بنار ضفائرها الحمراء ، ترقص

حتى الفجر ، تقول سلاماً للنار

يصبح اللون الأحمر رمزاً للدم المسفوك ظلماً ، في بعض نصوص البياتي ، ففي (مراثي لوركا)[6] تظهر نافورة دم حمراء هي بعض اللون الأحمر الذي يغمر القصيدة:

ها هو ذا بسيفه المكسور

مضرج بدمه في النور

فمان أحمران فاغران

شقائق النعمان

على سفوح جبل الخرافة

دم على صفصافة

- ايتها النافورة الحمراء

أسواق (مدريد) بلا حناء

فضمخي يد التي أحبها ، بهذه الدماء

يظهر اللون الأحمر رمزاً للقتل في (الكوفة)[1]:

سمى النعمان

ظاهرَها: خد العذراء

وانا والمتنبي سمينا باطنها: كوفان الحمراء

جوهرة شقت

في جدث التاريخ الدامي

واشتعلت حسناً وبهاء

كان المتنبي في ليل ازقتها طفلاً

لما افترست الغيلان:

---

[5] الاعمال: ٦١٥.

[6] الاعمال: ٤٣٥.

[1] كتاب المراثي:٥٩

نهابون / ولاة / صم / بكم عميان

هبطوا من برج الثور خفافاً

اعصاراً دموياً

طوفان رمال

لكن الجوهرة الحمراء

ظلت في جدث التاريخ الدامي

تنبض حباً

وتشع ضياء

يظهر من هذا ان اللون الأحمر[1] قد أخذ مجالاً واسعاً في شعر البياتي ، تدرج من انفعال عاطفي ، ذاتي ، الى رمز عقيدة ، مقروناً بأمل الثورة ، والاستعداد للتضحية ، لكن امل الثورة يتلاشى ومعه الاستعداد للتضحية ، ليصبح الدم مراقاً ظلماً وجوراً ، وذلك يجري منسجماً مع تطور البياتي الشعري والفكري المستند الى ظروف موضوعية تحكمت في تاريخ العالم الحديث والمعاصر.

الأســــــود:

يطغى اللون الأسود على شعر البياتي بنسبة توازي ، او تزيد قليلاً على اللون الأحمر ، ليصف موصوفات لايكاد يجمع بينها جامع كالليل واليد والقمر والربيع والهرة والهراوة والبحر والسحر وسواها .. فيرمز – في اغلب الاحوال – الى الحزن والكآبة والظلم واليأس. وهو كغيره من الالوان ، يتدرج من الذاتي الى الموضوعي ، اذ يعبر عن وحشة الفقد والضياع التي يفصح عنها الاستفهام في قصيدة (من تراها)[2]

يا سنا الله بصحراء انتظاري يا هواها   انتِ فجر رائع الالـوان ان ليلي تناهى

وجراح قبست من لمعة النصل سـناه   الليالي السود لم تدرك – ان طالت- مداها

وهو الحال نفسه الذي أحال اليد سوداء في انشودة منتحر [3]

(ليلى) أحس على فمي شـفة   صـفراء تصبغ بالدماء فمـي

وجـناح خفاش يطيـر على   قبري فيملأ بالرؤى حلمــي

وارى يداً سوداء تصفعنــي   وتشد شـعري شـد منتقـم

---

(1) ظ: الاعمال: ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٧٤ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٧ ، ٢٣٤ ، ٢٤٥ ، ٣١٣ ، ٣٥١ ، ٤٣٥ ، ٣٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٩٩ ، ٥٠٣ ، ٥١٤ ، ٥١٧ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٥٣ ، ٥٦٦ ، ٥٦٨ ، ٥٩٠ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨ ، ٦٠٠ ، ٦٠٧ ، ٦١٨ ، ٦٢٠ ، ٦٣٢. انظر كذلك: بستان عائشة: ٣٢ ، ٨١ ، ٨٩ ، ١٠٥ ، ١١٥ ،كتاب المراثي: ٩ ، ١٠. ،نصوص شرقية: ٧ ، ١٩.

(2) الاعمال: ٥٩.

(3) الاعمال: ٦٩.

وارى غطاء القبر منتفخـاً   وجحافل الديدان كالظلــــم

يبتدع البياتي تركيباً وصفياً كثيراً ما يستعمله وهو (الثلج الاسود) ليعبر به عن برودة الحياة وظلمتها ، او الموت احياناً ، فيظهر في القرية الملعونة[1]:

والسنديانة في الثلوج السود ، والثور الجريح

يغفو واشباح اللصوص ، هناك تغدو او تروح

اما (القمر الاسود) فيظهر دليلاً على اليأس والحزن ، ففي (الموت في المنفى)[2] يكون القمر شاهداً على الجريمة:

قمر أسود في نافذة السجن ، وليل

وحمامات وقرآن وطفل

اما في (الالهة والمنفى)[3] فينتصر الثائر على الحزن ممثلاً بالقمر الاسود:

... وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء

وامتطيت القمر الاسود مهراً

يتجه اللون الاسود للتعبير عن العقيدة ، ففي المانيا الشرقية تصبح (المدخنة السوداء)[4] رمزاً للمصانع والعمل:

مدخنة سوداء

توزع الحلوى

على الاطفال في المساء

وتهب الضياء

والثوب والكتاب والدواء

اما الجانب الغربي من اوربا فقد جعل له الزوبعة السوداء رمزاً للظلم الرأسمالي والامبريالي كما في(اوربا العجوز)[5]

زنابق سود على الضفاف

تدوسها الخراف

تلك هي الحقيقة المرة

يا مقطوعة الأثداء

---

(1) الاعمال: ١١٢.
(2) الاعمال: ١٧٢.
(3) الاعمال: ١٩١.
(4) الاعمال: ٢١٨.
(5) الاعمال: ٢٥٩.

وفي العراق ، يصبح (سواد العيون) دليل انتماء الى هذا البلد حيث الرفيق الاسود العينين صامد تحت تعذيب (حتى الموت)[1]:

ذلك الرفيق الاسود العينين ساهد

نزعوا أظافره

وظل طوال ليل الليل صامد

ضربوه حتى الموت

لم ينبس

وظل طوال ليل الليل صامد

يا اسود العينين

يا حبي اليك يدي وسائد

يا اسود العينين

ان الليل شاهد

يقدم شعر البياتي (البحر الاسود) المعروف جغرافياً ، لكنه يحيد عن هذا ليعبر عن الشعور بالحزن في الرحيل والغربة ، واكثر ما اقترن بشخصية (لارا) التي تنتمي الى روسيا ، وقد يكون هذا الجامع الجغرافي سبب الاقتران ، (فسيدة الاقمار السبعة)[2]:

كانت ترحل في داخلها

- ولنجم قبيلتها في البحر الاسود كانت في الحلم تصلي

وفي قصيدة (احمل موتي وارحل)[3]:

كان البوليس ورائي - والليل الملكي – ولارا تسبح

في البحر الاسود ... لارا تنشر في الريح ضفائرها – ترقص في الغابات الوثنية

تمضي عائدة للفندق بعد عناق البحر

وتظهر لارا مقترنة بالبحر الاسود في قصيدة (اولد واحترق بحبي)[4]:

تسقط في غابات البحر الاسود اوراق الاشجار

تنطفيء الأضواء ويرتحل العشاق

واظل انا وحدي ، ابحث عنها ، محموماً ابكي تحت الامطار

السحر الأسود:

---

(1) الاعمال: ٢٣٦.

(2) الاعمال: ٥٣٥.

(3) الاعمال: ٥٣٧.(٤) الاعمال : ٥٩٦.

من التركيبات التي وردت في شعر البياتي يعبر به عن الممارسة السرية ، التي قد تعني نوعاً من الفكر ، او التفكير المحظور في ظل سلطة الاستبداد ففي قصيدة (ميلاد عائشة وموتها)[1] يغمر السحر مفاصل القصيدة الذي يظهر في السرد على لسان عائشة في حديثها عن آشور بانيبال:

أحبني وكان نصف قلبه مأسور

في قاع بئر العالم المسحور

وحين رفضت عائشة حبه:

ماتت الاشجار

وجف نهر الجنة الفرات

واختفت المدينة

والنار والشعائر السحرية

وحل في مكانها ديك من الحجر

وحين أحبها الشاعر بعث الحياة فيها بكلمات سحره الاسود:

قبلني وكنت في ذراعه عارية أصيح

وكان ضوء القمر الأحمر في آشور

يصبغ وجهي ويدي ويغمر الضريح

فدبت الحمرة في خدي ودب الدم في العروق

بكلمات سحره الأسود أحيا جسد الطبيعة الميت والجذور

وفجر السحاب والبروق

في قصيدة (احمل موتي وارحل)[1] يتواءم السحر الأسود مع الارض المسحورة ليكون وسيلة الوصول الى (لارا) التي كان الشاعر يطاردها في:

غابات البحر الأسود والاورال

عادت للأرض المسحورة تذرعها

في قداس رحيل الامطار

وخزامى نذرت للبحر ضفائرها

---

1) الاعمال: ٥١٧.

(1) الاعمال: ٥٣٧.

ولنجم الميلاد

وانا حطمت حياتي

في كل منافي العالم

بحثاً عن لارا وخزامى

وعبدت النار

مارست السحر الأسود في مدن ماتت

قبل التاريخ وقبل الطوفان

واستبدلت قناعي بقناع الشيطان

ظهرت لي لارا وخزامى في موسيقى الاشعار

يمارس البياتي السحر الاسود في (حب تحت المطر)[2] ضمن ممارسة الشعر بصورة المجنون:

كان يمارس سحراً اسود في داخله: (تأتي او لاتأتي؟ من يدري؟)

مجنوناً كان

فيربط البياتي في هذا التعبير (السحر الاسود) بين الفكر والشعر والجنون ، ولعل قصيدة (نار من داغستان)[3] تؤكد هذا الفرض اذ تولد القصيدة التي رمز لها بالراقصة ، من ارض السحر الاسود التي تقابل ارض السحر المشهود[2] أي ارض الواقع:

راقصة من ارض السحر الأسود جاءت

تشعل ناراً

في ارض السحر المشهود

شفتاها عسل ونبيذ

قالت للساقي المأخوذ:

زدني عسلاً ونبيذاً ، فالليل طويل

قالت عيناها للنور

زدني نوراً ، فانا جائعة للنور

---

[2] الاعمال: ٦٠٠.

[3] بستان عائشة: ١٠٩.

(١) عن الاسود ظ: الاعمال: ٥٩ ، ٦٩ ، ١٠٠ ، ١١٢ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٥٦ ، ١٧٢ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ، ٢١٨ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦٢ ، ٢٧٢ ، ٢٨٣ ، ٢٩٣ ، ٢٩٩ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣٢٩ ، ٣٥٢ ، ٣٦٥ ، ٣٨٨ ، ٤٠٥ ، ٤٣٥ ، ٤٣٩ ، ٤٩٩ ، ٥٠٣ ، ٥١٧ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٧ ، ٥٧٨ ، ٥٩٦ ، ٦٠٠ ، ٦١١ ، ٦١٥. بستان عائشة: ٢٥ ، ٨٠ ، ١٠٩ كتاب المراثي: ٣٩ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ١٨٥ ، نصوص شرقية: ٤٧ ، ١٠١.

قالت للعود:

زدني حباً ، فالحب وجودي

وبدون الحب أموت

قالت: سأقول

لكن ، لا أدري ، ماذا سأقول؟

فالريشة فوق العود

وكلانا / مفقود(١)

الأصفر: بدا اللون الأصفر عند البياتي في (اسطورة عيقر) [2] ليرمز به للموت وهو من بعض مشاهدات الشاعر في هبوطه وادي عيقر:

فلمحت في احنائه جيف البلى تطفو على مرآة نهر اخضـر

وبهائماً ترعى هشيماً يابسـاً وتلوك اقصاب الهوى الأصـفر

وحطام قيثار يقـال بأنــه بالأمس غنى في رعاية "قيصر"

في (الحديقة المهجورة)[1] التي يسكنها الموت يأتي اللون الاصفر مؤكداً له:

(كوريقة صفراء ، يا ريح الشمال!

عبر البحيرات العميقة ، والبساتين احمليني ، والتلال

يا انت ياريح الشمال

فريح الشمال من رموز الموت المؤقت في اقل تقدير تحمل الثلوج في هبوبها ، اما في (الالهة والمنفى)[2] فيأتي اللون الأصفر توكيداً للموت السائد في النص ، فالأصفر يصف "التابوت" ولا حاجة في التابوت لتوكيد دلالة الموت فيه ، لكن البياتي يوغل في تعميق الاحساس به فيتبعه برمز للموت آخر فضلاً عن السياق العام وهو سياق موت واضح:

انتِ يا ناسجة الاكفان في وهج الظهيرة

فارسي مات على دين الملايين الفقيرة

مات في ارض غريبة

---

[1] الاعمال: ٤١.

[1] الاعمال: ١٢٥.

[2] الاعمال: ١٩١.

مات: لم تعول على تابوته الاصفر ،

لم تعول حبيبة

اما في قصيدة (عن الميلاد والموت)[3] فيصرح بالدلالة على الموت حين يجعل (العشبة الصفراء) مقابلاً لحقل الورود:

ستعودين الى الارض التي تخضر عوداً بعد عود

لتضيئي الحجر الساقط في بئر الوجود

لتموتي من جديد

لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود

عندليباً في الجليد

ستعودين ولكن لن تعودي

في قصيدة (خيط النور)[1] يكون الاصفرار مقدمة للموت:

يعلو وجهه اصفرار

يصيح في مئذنة ، يدق في ناقوس

يمارس الطقوس

يعدم رمياً بالرصاص ، عارياً يولد او يموت

* * *

يقع اللون الاصفر وصفاً للكتب والصحف والجرائد واللحى ، ليدل به البياتي على طبقة رجعية مضادة للثورة ، في عرفه ، ففي قصيدة الى (فلاديمير مايا كوفسكي)[2] الشاعر الروسي الذي مات منتحراً يظهر ذوو اللحى الصفر رمزاً لقوى الاستبداد والرجعية التي قتلت بوشكين من قبل:

الحقد يلمع في عيون ذوي اللحى الصفر الطوال

القاتلي (بوشكين) الجبناء

أشباه الرجال

وفي قصيدة (الليل في كل مكان)[3] يأتي اللون الاصفر وصفاً للكتاب ، وهو من جملة ما انتجه سطوة الظلم:

عديدة أسلاب هذا الليل في المغارة

---

[3] الاعمال: ٢٦٢.

[1] الاعمال: ٣٩٣.

[2] الاعمال: ٢٦٩.

[3] الاعمال: ٣٩١.

جماجم الموتى ، كتاب اصفر ، قيثارة

نقش على الحائط ، طير ميت ، عبارة

مكتوبة بالدم فوق هذه الحجارة

اما الجرائد الصفر ، فهي جرائد الزيف والنفاق التي يبغضها البياتي فتظهر في (المخاض)[4] رمزاً لسطوة الحكام المستبدين:

فالعالم في العصر الجليدي على ابوابه الجنود

والطغاة يحجبون بالجرائد الصفراء نار الليل

والنبيذ والقيثار

تصبح (الجريدة الصفراء) جزءاً من العدة التي تحارب الثورة مرموزاً لها بالوردة وذلك في قصيدة (القربان)[1]:

رأيت (نيرودا) مع الهنود في مذابح (الانديز) في

مطارح القارة حيث الجوع والانجيل والمنشور في

الشوارع العارية - المسالخ – السجون

حيث المدفع - الدبابة – البيان في الاذاعة – الجريدة الصفراء

ينهي دورة الفصول

يلوي عتق الوردة

اختلاط الألـوان والدلالـة:

كان البياتي في مطلع حياته ، وبعدها بقليل ، ينظر الى الالوان بعيني القروي الذي يعرف اللون بالبريق والسطوع والوحدة ، فلا خلط بين الالوان ولا تداخل، وكل متميز عن غيره بصفاته ودلالته ، لكن كثرة السفر في ارجاء المعمورة ، والانغماس في الحياة المدنية ، غيّر من حساسية البياتي ، وهذب من ذلك السطوع القوي ، فصار يعرف (اللون الاخضر والعسلي الداكن)[2] و (الليمون والضارب للحمرة)[3] واتاح له ذلك ان يتلاعب بالالوان فيكتفي بذكر الصفة من دون الموصوف ،او المضاف دون المضاف اليه ، وهذا ما يعطي امكان التأويل بتقدير ما يمكن ان ينطبق عليه الوصف، فاذا ما ذكر اللون الاسود أمكن ان يكون المحذوف: الليل ، الفقر ، العمى ، الظلم ، الاستبداد[4]... وغيره.

---

[4] الاعمال: ٥٦١.

[1] الاعمال: ٥٧١ ، كذلك: ٢٠٤ ، ٣١٣. بستان عائشة: ٨.

[2] ظ: الاعمال: ٥٩٦.

[3] الاعمال: ٦٠٠.

[4] ظ: نصوص شرقية: ٧.

وقد امكن ايضاً ان يخلط بين الالوان ، ويغير من دلالالتها في النص بالحذف ، او احلال احدها محل الاخر مثلما يظهر في (قداس جنائزي الى نيويورك)[5] وهي قصيدة هجاء الى نظام الحياة الرأسمالي في امريكا ومعها الحضارة الغربية:

الأبيض و الأسود

الأحمر والأصفر

طفح جلدي ودمامد فوق جبين الوجع الاكبر

تختلط هذه الالوان ، لتختلط معها الدلالة ، او تتبدل مثل تبدل الالوان ، في علاقتها التراتبية ، في النص الذي يحيل تمثال الحرية على ساحل نيويورك الى وحش حجري:

تذرف دمعاً فسفورياً ، عين الوحش الحجري الرابض قرب البحر

يعد نقود الصرافين ويقرأ طالعه في سفر الرؤيا

اعصار دموعي يطفو فوق الكرة الارضية مصحوباً بالهزات

وبالرعد ، فيصبح هذا الليل نهاراً والاسود ابيض

والاصفر احمر

والابيض اسود

والاحمر اصفر

وطيور من نار وحديد ، تستأصل هذا الوجع الأكبر

انها خلطة من: دم وذهب ونفط وظلم مجموعها يساوي: اميركا واجناسها.

العقيـدة واثرها في الترمـيز:

العقيدة موقف فكري يؤمن به الانسان فيعمل وفقاً له ، وغالباً ما يكون ذلك تأثراً لاخرين ، او باهتداء المرء نفسه الى فكرة جديدة ، او قديمة ، يعتنقها ويدافع عنها.

غير ان التغير من طبع الانسان ، وقد يهجر ، او يستهجن ما كان يؤمن به ويدافع عنه ، بفعل عوامل كثيرة ، منها: الخبرة والتجارب التي تكشف عن بطلان بعض الافكار او زيفها.

فتح البياتي عينيه ، شاباً ، على تخلف وخراب يعم بلده ، فيما كان الفكر الاشتراكي ، ولاسيما الماركسي ، يبشر بمباديء العدالة والتقدم في نظام جديد ، فلا بأس ان امن البياتي بها مثل غيره من شباب العصر ، فاتجهت انظاره صوب اوربا الشرقية التي شرعت ببناء (المجتمع الاشتراكي) وقد انتهت للتو من مقارعة النازية ، لتبدأ بمقارعة (الرأسمالية والامبريالية العالمية) وقد عاش البياتي حقبة من شبابه في موسكو.

---

(5) الاعمال: ٦١٨.

في ١٤ تموز ١٩٥٨ تحدث الثورة المنتظرة في العراق ، فيستبشر بها الناس خيراً ، والبياتي معهم ، لكن الثورة التي قيل قديماً: (انها تأكل ابناءها) بدأت تسيل الدماء ، وتقهر الفكر ، حين اتيح لاصحاب الفكر الاشتراكي ، الماركسي ، ان يتصدروا الواجهة فيها ، وقد احدثت هذه الفجوة الكبيرة بين النظرية والتطبيق صدعاً كبيراً في نفس البياتي ، مثل غيره من العراقيين ، فترك عمله محتجاً ، وقد كان ملحقاً ثقافياً في سفارة العراق بموسكو.

كانت هذه الصدمة نقطة تحول في فكر البياتي وشعره ، ورموزه التي وظفها ، ليظهر ان للعقيدة أثرها الواضح في نشأة تلك الرموز وسيرتها ، فقد بدت ناضجة في منتصف الستينيات وهي ترجع في اصولها الاولى الى حقبة بدأت بالعام ١٩٥٩ ، أي بعد الثورة باشهر قلائل ، وهي الحقبة التي شهدت انحراف الشيوعيين وبطشهم بالناس فصار البياتي يسميهم: (الفاشست) وهي التسمية التي اصبحت رمزاً للارهاب والبطش عنده.

يمكن وضع يوم ١٤ تموز ١٩٥٨ حداً فاصلاً للكشف عن مواقف البياتي الفكرية والسياسية لملاحظة الفارق بين موقفين: الاول لما قبل الثورة في ديوان :(كلمات لا تموت) وهي قصائد كتبت قبل الثورة مبشرة بحتمية وقوعها والثاني: لما بعد الثورة، اما في الثورة نفسها فله (١٤ تموز)[1] المؤرخة في ١٦ تموز وهي قصيدة احتفالية مستبشرة ، لكنها تظل وحيدة ، يعقبها صمت ، لتظهر بعدها ، وبدءاً من العام ١٩٥٩ مجموعة جديدة ، تنتمي الى الموقف الثاني ، وتحمل خطاباً جديداً يكشف عن برم بهيمنة فئة واحدة على هذه الثورة ، أسالت دم العراقيين بسخاء ، وهو ما جعل البياتي يكتب بطريقة جديدة تعتمد الصورة الموحية ، فقد شخص انموذج السياسي المحترف مهرجاً ، في (ابو زيد السروجي)[2] المؤرخة في ١٩٥٩/٢/٢٤.

كان يغني

كان شحاذاً

يجتر ما في كتب الأموات

او يسطو على الأحياء

كان يغني في المواخير

وفي ولائم الملوك

في شهية لانه كان بلا حياء

لقد شعر البياتي بالاحباط والخيبة مما الت اليه الثورة ، والعقيدة التي كان يحملها ، فكتب قصيدة (عندما لاتمطر السماء) في بغداد المؤرخة في ١٩٥٩/٢/٢.

---

(1) الاعمال: ٢٤٩.

(2) الاعمال: ٢٦٢.

حلفت بالقمر

ان نلتقي يوماً

وان نرقص في اعياد شعبي

قاهر القدر

لكنني

مازلت يا رفيقة السفر

أحلم وحدي

دون ان ينفجر السحاب

او ينهمر المطر

تكفي هذه الخيبة لاحداث القطيعة مع العقيدة التي أمن بها حين رأى تطبيقها السيء ، لكنه احتفظ لنفسه بصورة اخرى نقية من كل سوء ، وقد جعل الثعبان[1] رمزاً لتلك:

وقلت: ان الحب لا يموت

لكنه مات! ولم يمض على مولده يومان

واحسرة الشاعر في خريفة يهان

وتختنق الأشواق في فؤاده

ويقتل الانسان

....

حبّك يا صغيرتي ، ثعبان

كان طوال الليل في مدينتي

يفح

في الازقة السوداء والحيطان

لكنني قتلته

قتلت حبي التعس المهان

وهي القضية نفسها التي يكررها في قصيدة (الى امرأة لا اسم لها)[1] المكتوبة في موسكو في ١٩٦٠/١/١، متوجهاً لها بالهجاء الشديد:

ولكني أذوب من الحنين

لعوالم ، لم تعرفيها ، انتِ ، يا نتنآ وطين

[1] الاعمال: ٢٦٧ وكذلك: ٢٦١.

[1] الاعمال : ٢٧٢.

لعوالم لم تسمعي عنها ، لانك ، غبية ، قطة

في مطبخ الليل الرهين

لم تعرفي الا وجوه الداعرين

لم تعرفي الا ابتزاز نقودهم

الا بأنك سلعة للطالبين

لاتكذبي فعيونك البلهاء

تخبرني

بانك تكذبين

لاتكذبي فعيونك البلهاء

تبحث في عيون الراقصين

عن لعبة أخرى ، عن ثور بدين

تتكشف اللعبة للبياتي ، عن غش وخداع[2] في قصيدة (السيف والقيثارة)[3]:

وغشني الأمير

باللعب ، ياصغيرتي ، وقلب الاوراق

وضحك الرفاق

لاني رهنت قيثارتي وسيفي

وخسرت اللعب والأمير

وكيف ، يا صغيرتي ، أطير

والنار في اجنحتي

والثلج في الافاق

وضحك الرفاق

وقلبوا شفاههم ، وشيعوا الأمير

بنظرة احتقار

لانه يغش باللعب

ظل شعور بالاسف والمرارة من خيبة العقيدة يحاصر البياتي حتى ظهر التعبير عنه في رموزه الكبيرة ، واولها (الحلاج) اذ يسرع البياتي الى افراغ هذا الشعور في اول القصيدة[1]:

---

[2] ظ: تجربتي الشعرية: ٧٠.

[3] الاعمال: ٢٧٢.

[1] الاعمال: ٣٤٢.

سقطتَ في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالاصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

وها انا اراك عاكفاً على هذي النار

صمتك بيت العنكبوت ، تاجك الصبار

يا ناحراً ناقته للجار

ويؤكد هذا الموقف في المقطع الثاني المعنون: (رحلة حول الكلمات) اذ تجتمع عوامل الموت والظلام لتقضي على جنة الحلم ممثلة في حديقة الصباح:

ما اوحش الليل اذا ما انطفأ المصباح

واكلت خبز جياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربّت حديقة الصباح

السحب السوداء والامطار والرياح

اما في (محنة ابي العلاء)[1] فيقدم المقطع الثاني ضمير المتكلم في حال الاعتراف:

شربتُ من خمر الأمير ، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلتُ من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى ، وبالضجر

اصبحت في بلاطه حجر

ليلاً بلا سحر

قيثارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية ، مسمار

صفراً يدور في الفراغ ، آلة تدار

يكشف هذا المقطع ايضاً عن استعادة البياتي حريته الفكرية حين رفض ما قام به اولئك القتلة ، معبراً عن ذلك باليد ، وهي رمز القدرة والفعل:

يدي التي تثلجت

يدي التي تحجرت ، واصبحت

---

[1] الاعمال: ٣٤٩.

من دون ان ادري الى الأمير

خنجره وصوته .. صوتي انا الكسير

يدي التي استرجعتها

أمدها لتنفخ الحياة في الجماد

لتزرع الاوراد

أمدها للشمس والريح وللمطر

لأخوتي البشر

ربما يكون البياتي قد اشبع حاجته من التعبير عن هذه القضية التي كانت تلح عليه ، في رمزيه السابقين ، وحين وصل الى الخيام[2] اوجزها في سطرين:

- أصابك السهم ، فلا مفر ، يا خيام

ولتحسب الديك حماراً ، انها مشيئة الأيام

ركز البياتي على اظهار الوجه الآخر لعقيدته الذي يمتاز عما آل اليه الأمر في العراق بالاتجاه نحو اوربا الشرقية ، حيث المعسكر الاشتراكي ، والاممية ، وقد جعل "برلين" رمزاً رئيساً ، وخصها بديوان (عشرون قصيدة من برلين) كتبه في بغداد في ظرف عشرين يوماً ، على عدد قصائد الديوان ، بين ٣- ١٩٥٩/٥/٢٣ وهي تمجد برلين ، والفكر الاشتراكي الذي يقف بوجه الفكر الرأسمالي على الجانب الآخر من جدارها الشهير ، ففي قصيدة (برلين في الفجر)[1] يبدو الشاعر عاشقاً مولهاً بهذه المدينة:

غدائر الفجر على اقدام

تمثال جنديك

يا برلين

أسراب من اليمام

وغصن زيتون واقواس من الغمام

ويبلغ به العشق حد الموت حباً بهذه المدينة وشعارها الشيوعي:

أموت من اجلك

تحت الراية الحمراء

يا مدينة الأحلام

---

[2] الاعمال: ٣٧٧.

[1] الاعمال: ٢١٧.

وهو يؤكد هذا الانتماء ، صريحاً في قصيدة اخرى[2]:

أعلن في حضرتك الولاء

للعالم الجديد ، للمدخنة السوداء

وما دامت برلين مدينة حلم ، بمدخنتها السوداء ، فقد تعلق بها البياتي حتى نقل هذه المدخنة الى الصحراء ، أي بلاده التي ليس لها مدخنة سوداء ولا راية حمراء:

عيونها الزرقاء

حملتها معي الى الصحراء

وصحت يا صحراء ، يا صحراء

برلين في حقيبتي

برلين والربيع والسماء

يستبشر البياتي بصوت لينين من اجل ان يصل الى وطنه وذلك في قصيدة (ميدان ماركس – انجلز)[1] وهما منظرا فكرة الشيوعية:

صوت لينين الأخضر العميق لايزال

يهدر في العالم

والرايات في الخيال

تسد درب الشمس

والالات

والأنوال

. . .

وفي اقوال

لينين وهي تلهم الاجيال

وتصنع الرجال

المحها في وطني تزلزل الجبال

يا اخوتي العمال

يعود البياتي الى الغزل ، في نهاية الديوان ، مثلما بدأ به ، فيجعل من برلين موضوعاً لغزله في قصيدة (العودة)[2]:

---

[2] الاعمال: ٢١٨.

[1] الاعمال: ٢٢٥ وانظر: ٢٤٦.

[2] الاعمال: ٢٣٠.

كتبت فوق الريح والجليد

اسمك يا برلين

يا غاليتي

فوق جباه الغيد

. . . .

غنيت للانهار

والشموع والعمال والحديد

كتبت فوق الريح والجليد

اسمك يا برلين

يا غاليتي

فوق نجوم الأفق البعيد

لقد حول البياتي هذه المدينة الى مدينة الحلم الذي تحقق ، اويرجو له التحقيق في كل مكان من العالم ، ولاسيما وطنه ، ولم يلتفت الى الوجه الآخر للمدينة ، حيث الجدار العازل قد اصبح رمزاً للفصل بين عالمين ، الا بعد ان انهار هذا الجدار بعد اربعين عاماً ، لتفتح الابواب امام الناس لعالم جديد غيبوا عنه بالقهر الشديد ، وهو ما يعبر عنه البياتي في قصيدة (جدار برلين)[1]:

جدار برلين هو الجحيم

فاذا هوت حجارة الجدار

يبقى الجحيم قائماً

في أيّما مدينة من مدن العالم

برلين لها تصبح رمزاً

لعذاب الحب والانسان

وفي الغد المنظور

يبقى الجدار قائماً

لقد ازداد البياتي خبرة ، فازدادت رؤيته وضوحاً وعمقاً ، فلم يبصر من انهيار جدار برلين سوى انهيار الحجارة التي تناهبها الناس للذكرى الأليمة ، اما حقيقة الجدار فهي قائمة حيث يوجد الانسان:

في ضحكات الناس

---

[1] كتاب المراثي: ١٥٩- ١٦٠.

في كتب اللاهوت

في المعلقات السبع

والرغيف والخمر والدواء

في سلطة الشاعر ، وهو يختفي في نصه

في الهدم والبناء

في مصارع العشاق

وكلما هوى جدار قام في مكانه جدار

تلك هي الحقيقة التي تحاصر الشاعر ، وقد كثرت الجدران التي تحاصر الانسان ، لكن جدار برلين يحتفظ بقوته الرمزية ، فقد كان انهياره مقدمة لانهيار قوة عظمى في العالم ، لتعتق الملايين التي استعبدتها المطرقة والراية الحمراء ، فقد انهار الاتحاد السوفيتي معقل الشيوعية ، وقد جعل البياتي من نفسه (الرائي)[1] الذي يكشف عن حقيقة هذا الكيان الهش فهو:

رجل من قش ودخان

ليس له بيت

او وطن

ليس له عينان

يبكي حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

مسكوناً بعويل قطارات الليل

ونار جبال الاورال

يتسول في مدن لم تولد

قطرة ضوء او مطر

لقد تحولت عظمة الاتحاد السوفيتي ، ومعه النظرية التي تقوده ، الى قش وتحولت مدخنة برلين السوداء الى دخان ، والمواطن لايملك بيتاً او انتماء الى وطن ، فالنظرية العمياء اسدلت ستار الظلام حتى صار يستجدي قطرة ضوء وقد صار الناس اسارى في اوطانهم ، وتحولت الراية ، والنجمة الحمراء ، الى لحية حمراء رمزاً للعجز ، وتحول الرفيق الى ايفان الرهيب عنده الناس أسارى:

ويبيع طيوراً في الاقفاص

لم يره أحد

---

[1] كتاب المراثي: ١١.

لكني كنت اراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب الفودكا بأناء القيصر ايفان

هذا القيصر الجديد ، رمز الاستبداد ، يضاف له رمز آخر هو (ايفان الرهيب) يفتك بالشعوب التي استعبدها[1] ويقهر ثوراتها ، فتكون محظياته دولاً لايعرف لها اسماً:

يسحق زهرة عباد الشمس[*]

بقبضته

ويداعب هرته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

احداهن تقبله سكرى

والأخرى

ترمقه بحنان

ويقول لأخرى: من انتِ؟

ويهذي سكران

لم يره أحد ، لكني كنت اراه

يؤكد البياتي انه قد انفرد برؤيته ، او لم يره أحد ، ولاندري متى اتضحت له هذه الرؤية ، وقد كان مبشراً بالافكار الماركسية ، ويدعو الى تعميمها في الدنيا كلها ، ومنها وطنه ، فقد جعل من برلين رمزاً يستوحيه اذ رأى في النظرية الماركسية ، مادة للثورة العالمية ، لكن هذا الأمل تراجع ، ثم انقلب ، اذ رأى ما آل اليه الأمر في أمله الماركسي حين استعبد الناس باسم الحرية ، واجاعهم باسم الاشتراكية ، وقتلهم باسم الوحدة الوطنية ، والغى انتماءهم باسم الأممية، اما من الناحية الفنية فقد تحولت الرموز بتحول العقيدة وهذا ما اراد البحث اثباته.

الرمـز والقنـاع:

يعد القناع جزءاً من الترميز ، ووسيلة ناجحة من وسائله ، ويمكن ان :يرتقي كل قناع محكم الى مستوى الرمز وفاعليته ، لكن الرمز لايتحول بالضرورة الى قناع[1] فهي علاقة جزء بكل.

---

[1] ظ: اساليب الشعرية المعاصرة: ١٣٥.

[*] اشارة الى ربيع براغ اذ انزلت الدبابات السوفيتية جواً في تشيكوسلوفاكيا لتقمع ثورتها عام ١٩٦٨.

[1] في حداثة النص الشعري: ٨٢.

يقدم القناع للشاعر امكان تقمص الشخصيات والحديث بلسانها[2] وهو أمر لايتوافر في الرموز الأخرى ، لان القناع غالباً ما يكون شخصية اسطورية او تاريخية ، لها حدودها الموضوعية التي تمكن مستعمل القناع من الاقتراب من الشعر الى الدرجات العلى من الموضوعية[3] ان أحسن صياغة علاقته بالقناع ، بما لايجعل صوته يطغى على صوت قناعه ، او يتدخل في نمو شخصيته ، وهذا خلل عانى منه الشعر العربي بعد ان كثر مستعملو القناع.

كان البياتي رائد[4] قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث ، وقد توفر لديه الوعي اللازم بهذه التقنية ، وذلك يظهر واضحاً في تنظيره[5] لها الذي اصبح مدار الدراسات النقدية اللاحقة[6] ، واتبع ذلك بتطبيقات عملية ناجحة هي مثل يحتذى للشعراء. لكن هذا لايعصم البياتي من بعض الخلل في توظيف القناع في شعره ، فهو اذ يعتمد عرض الشخصية التي يتخذها قناعاً بطريقة فنية ، قد يتجاهل في بعض الاحيان مفاصل مهمة من حياتها ، لتطغى جوانب اخرى ، فالحلاج قد اصبح ثورياً معاصراً ينادي باسم الفقراء ، ويدافع عنهم ، ولم تخضع قضيته التي صلب من اجلها – وهي محل خلاف – الى العرض والمناقشة ، فهي شخصية احادية من حيث الموقف ، شخصية المضحي من اجل غيره ، وهذا فهم للشخصية يعتمد جانباً واحداً منها فيبتعد عن حقيقتها ، ثم ان هذه الشخصية نفسها تخضع للتحول ، لتتناسب مع التغير الذي طرأ على شخصية البياتي نضجاً ومعتقداً وهذا يعني ان التغير الذي يصيب البياتي سيظهر في القناع ، وبذلك تصاب صفة (الموضوعية)[1] في الصميم ، وان كان هذا يخضع لمستوى البناء الفني الذي يثبت البياتي قدرته في تعديله وتغييره ، مستفيداً من تلك القدرة في بسطها على الشخصية. وهو ما يظهر بصورة اكثر وضوحاً مع ابي العلاء المعري فقد بدأ[2] لدى البياتي متفائلاً الى درجة كبيرة حتى قلب مفهوم الموت عند المعري الى حياة دافقة قوية ، ثم تحول به في "محنة ابي العلاء" الى قضية الغربة الفكرية وموت الفنان في الزمن السيء ، ثم تعود الشخصية الى اصلها فيسود التشاؤم ويتراجع الأمل ، وهذا ما يمكن ان ينطبق على اقنعة اخرى استعملها البياتي ، وهو ما يعني ان البياتي يقدم صوراً مختلفة للشخصية الواحدة ، ومنها اقنعته المستقاة من الرموز التي ابتكرها ونماها ثم استعملها اقنعة له ، ولعل أشهرها (عائشة) التي يتماهى معها احياناً لتكون قناعاً تحمل سمتها الموضوعية بعد ان كانت ذات صبغة ذاتية خالصة.

---

[2] ظ: دير الملاك: ١٠٣.
[3] ظ: دراسات نقدية: ٢٥٨.
[4] ظ: م.ن: ٢٦١- ٢٦٥ ويرجع الباحث ارهاصاته الاولى الى قصيدة "مذكرات رجل مجهول" في ديوانه الثاني: اباريق مهشمة الصادر عام ١٩٥٤.
[5] ظ: تجربتي الشعرية: ٣٥- ٤٦.
[6] ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي: ١١٦- ١١٨.
[1] ظ: هذا هو البياتي: ٣٠.
[2] ظ: الاعمال: ١٧٤.

وكان من نتائج استعمال الاقنعة تداخل الضمائر التي تنطق ، واهمها ضمير المتكلم ، لكن هذا الضمير – ومثله الغائب – يتداخل لحد الاندماج مع ضمير الشاعر حتى لايعود من الممكن التمييز بينهما وان كان هذا من ضرورات القناع فانه يولد الحيرة لدى المتلقي في معرفة عود الضمير[3] الذي يتكلم اليه ، ويمكن ان تكون قصيدة (ميلاد عائشة وموتها ..)[4] انموذجاً يصلح للتدليل على صحة هذا الفرض ، فسرد الحكاية يبدأ بضمير المتكلم وهو لسان عائشة ، لكنه يبدأ بالتماهي مع صوت الشاعر نفسه ليكشف عن معاناته في النفي والغربة والمطاردة تحت وطأة الظلم والاستبداد الذي اتخذ له (اشور بانيبال) رمزاً ذا دلالة قوية ، فالمقطع الاخير في القصيدة يظهر تضاؤل حركة ضمير المتكلم – عائشة – وغياب صفاتها لتأتي الخاتمة اكثر انتماء الى الشاعر منها الى عائشة.

الرؤيـــــــا:

تعني اتخاذ نوع من تغييب الواقع ، واقامة الحلم مقامه ، ليدل عليه[1] من طريق اخر ، وسيلته الى ذلك الرؤيا الاسطورية والصوفية في اغلب الاحيان وذلك تخلصاً من قيود الواقع[2] ، وابتعاداً عن وضوح الدلالة.

الرؤيـــا الاسطوريـــة:

يحدث البياتي اندماجاً تاماً بين الاسطورة وبنية القصيدة (التي توحي بتركيبة اسطورية ، ومضمون اسطوري ، والرؤيا الاسطورية لديه تضع الاسطورة على مستوى العقل الانساني الخلاق)[3] فقد انشأ البياتي نصوصاً ، او اجزاء من نصوص خضعت لسطوة الحلم في بناء عالم سحري ، عجائبي ، ليستفيد من تراث الاسطورة عموماً من دون تحديد ، فهو بناء جديد مستند الى رؤيا اسطورية قديمة ، ومن ذلك ما يظهر في قصيدة (مراثي لوركا)[4]:

مدينة مسحورة

---

[3] ظ: اقنعة النص: ٥٩.

[4] الاعمال: ٥١٧.

[1]ظ: كشاف اصطلاحات الفنون ٣/٨٩- ٩٩، ظ: الرؤيا في شعر البياتي: ٢٠- ٣١.

[2] الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٣٨ : اساليب الشعرية المعاصرة : ١١١- ١٤٠ : الثابت والمتحول: ٣/١٦٦- ١٦٩.

[3] الرؤيا الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي : ١٢٤.

[4] الاعمال: ٤٣٥.

قامت على نهر من الفضة والليمون

لايولد الانسان في ابوابها الالف ولايموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رأيتها والدود

يأكل وجهي وضريحي عفن مسدود

قلت لأمي الارض: هل اعود؟

فضحكت ونفضت عني رداء الدود

ومسحت وجهي بفيض النور

عدت اليها يافعاً مبهور

صحت على ابوابها الالف ولكن النعاس عقد الأجفان

واغرق المدينة المسحورة

بالدم والدخان

فهذه رؤيا اسطورية في بنائها لاتنتمي الى اسطورة بعينها وتنتمي الى كل الاساطير ، أي الى روح الاسطورة ، وهذا ما يتيح للشاعر التحرك الحر في البناء والانتقال ويسمح له بالبناء والتعبير ، فيمزج (العقلاني بالحسي ، والديني بالسحري ، والتاريخي بالواقعي والعام بالخاص والمنطقي بالخيالي ، وهو يسوي في ذلك بين الواقعية العيانية والحقيقة التاريخية والمعطيات الميثولوجية ويقيم من مادتها جميعاً تفاصيل عالمه)[1] الخاص مع القدرة على الاحتفاظ بالمسافة الفاصلة بين الواقع والاسطورة[2] ، فالواقع ، او التعبير عنه غاية ، والاسطورة او التعبير بها ، وسيلة وهذا ما يجعل التركيز على الواقع ، والعودة اليه ، يتخلل بناء الاسطورة ففي قصيدة (الوجه و المرآة)[3] تولد المرأة الاسطورية من المرآة فتظهر فيها وفيها تختفي لتكون رؤيا اسطورية تركت اثرها الرمزي في بنية النص:

العالم الغارق في الغسق

والمرأة الاسطورة

تطلع من نبوءة العهد القديم وبطون كتب الانهار

ومن رسوم السحرة

---

[1] الرحيل الى مدن الحلم: ٤٣.

[2] ظ: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر: ٧٩.

[3] الاعمال: ٤٨٥.

على كهوف العالم القديم

تخرج من سرتها وردة شمس الليل والنهار

ولا زورد النار

تمارس الحب مع الضياء والهواء والمطر

تحبل بالبذور والازهار والثمار

تحتضن المرأة

حالمة بالنهر والحصان والثعبان

وتختفي في قعرها المطموس

عائدة الى بطون كتب الانهار

وريشة الساحر في الكهوف

تاركة لعبتها الصغيرة

ومشطها المكسور

والق الضفائر الخضراء والشموس

على بساط الغرفة المسحور

يمتد اثر الرؤيا الاسطورية الى عمق القصيدة ، حين تنتقل اليها بحكم التداخل سمات الاسطورة نفسها ، وعناصرها البنائية التي تصبح جزءاً مهماً من بيئة القصيدة[1]، ويقترب شكل القصيدة في استفادتها من عناصر الاسطورة من الشكل الاسطوري نفسه (فكل شكل شعري هو موقف رؤيوي من العالم وطريقة في النظر اليه والاقتراب منه)[2] وهذا يظهر اهمية الاقتراب من الاسطورة بمختلف اتجاهاتها واشكالها وعناصرها ، وهذا ما وعاه شعراء الحداثة وفي المقدمة منهم ، البياتي.

اما الوجه الاخر فيتجلى في استعارة النص الاسطوري نفسه ، وقد اعيد تنظيمه على يد البياتي ليصبح جزءاً مكوناً في البناء ، وهذا ما يظهر في قصيدة (مرثية الى اخناتون)[3] فالاغنية التي يرددها العاشق لاخناتون هي نفسها من حيث المحتوى وقد وردت في الاسطورة المصرية يرددها الكهنة لمليكهم[4] فاستفاد منها البياتي – بناء ورؤيا – لوجود التواؤم في الغاية:

يا ايها المعبود

---

[1] انظر تفصيل هذه المسألة في: الرحيل الى مدن الحلم: ١٥. الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين: ٤٩. الرؤيا الابداعية في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٠٤- ١٠٧. مقدمات في الشعر السومري ، الافريقي ، الصوفي: ١٨. الغابة والفصول: ٧٧- ٨٠. مقالة في الاساطير في شعر عبدالوهاب البياتي: ١٤.

[2] بعيداً داخل الغابة: ١٠٠.

[3] الاعمال: ٥١٥.

[4] ظ: أساطير العالم القديم: ٣٥- ٤١.

انت الذي يعيش في الحقيقة

ممجداً مباركاً قدوس

تصعد في طفولة النهار

وموته الفاجع في الكهولة

من افق الشرق الى الغرب على عباب بحر النور والبخور

متوجاً بزهرة اللوتس والثعبان

حياً جميلاً خالداً معبود

وعاشقاً معشوق

شمس النهار انت في جلالك العظيم

وضعتَ نيلا في السماء وصنعتَ منه امواجاً على الجبال

تسقط والحقول

انك في قلبي ترى مدائن الموت واهراماتها والبحر والسحاب

انك لاتموت

انك لاتفنى الى الابد

انك لاتعطش في سفينة الشمس ولا تجوع

ولا يدب الشيب في شعرك ...

الرؤيا الصوفيــــــة:

تُستمد الرؤيا الصوفية من الانفصال عن الواقع المادي[1] والانتماء الى عالم المشاهدة والاتصال بالله ، وهو غاية الصوفي من مجاهداته ، ولكن من دون ذلك أهوال واحوال على الصوفي ان يجتازها.

لقد اتجه الشعر العربي الحديث[2] ، ومنه البياتي ، الى الاستفادة من التراث الصوفي الاسلامي خاصة ، في تضمين واضح لذلك التراث وقد ظهرت لدى البياتي بعض الشخصيات الصوفية رموزاً واقنعة كالحلاج ، الذي لم يترك أثراً كبيراً في نتاج البياتي لاهتمام الشاعر بعرض عذابه بعذاب الحلاج ، وكذا الامر مع رموزه الاخرى اذ كان مهتماً بالواقع لايبتعد عنه وان ابتعد بوسائل التعبير عنه.

---

[1] ظ: الشعر والصوفية: ٥١.

[2] ظ: دراسات ونصوص في الادب العربي: ٢٦٧- ٣١٦.

ادخل البياتي[3] الرؤيا الصوفية في ضمن نصوصه لتكون جزءاً من بنيتها وخطابها معاً ، ولم يجعل القصيدة كاملة تخضع لهذه الرؤيا مثلما صنع مع الاسطورة ، وذلك للفارق بين المصدرين: الاسطورة والتصوف ، فالاسطورة اوسع مدى واكثر امتداداً ، واكبر احتمالاً للتأويل لما فيها من عناصر قصصية واضحة يستطيع الشاعر المجيد استغلالها للتعبير بها عن مراده ، في حين اتجهت رؤى التصوف الى اتجاه واحد ، وان اختلفت اساليبه ، هو البحث عن المطلق ، والسّعي الى[1] الاتحاد بالخالق الأعظم ، وهذا ما يجعل الخطاب الصوفي صعب الاستساغة لاتصافه بخصائص يتفرد بها ، فيها المصطلح الصوفي الخاص الذي يجعل بالمتلقي حاجة الى القرب والمطالعة والفهم[2] لادراك المراد ، وقد لايبلغ ذلك الا الصفوة ، وهم قلة ، وهذا ما يجعل الاقتراب من منهج التصوف في الشعر حذراً لما يؤدي اليه – احياناً – من انغلاق النص ، وطمس دلالته ، او توجيهها ، برغم الجهد ، اتجاهاً واحداً.

اقترب البياتي من التصوف في تمازج مع الواقعية ، والثورية ، فرموزه الصوفية اكثر ما تكون ثورية ، وهذا ما يجعل الرؤيا لديه قريبة من الواقع ، ما تكاد تفارقه حتى تعود اليه سريعاً ، وهذا ما يظهر في قصيدة: (رسائل الى الامام الشافعي)[3]:

قوارب الصيد وبرتقالة الشمس على الامواج
محفورة بالنار
وطائر من ذهب يغمس في الموج جناحيه ويهوي ميتاً عبر
رمال الشاطيء الحمراء
وطرق موحشة للبؤس فيها مدن تهيم في الليل غراماً ومن
الحب نهاراً ترتدي قناع
تستر عريها وتبكي في انتظار الليل والنهار
وقفت في ابوابها ملتاع
قال دليلي انها مدائن الابداع

ويظهر المقطع الخامس من النص نفسه تعميقاً اكثر للرؤيا في بنية القصيدة ، لكن البياتي يسارع الى الالتفات للواقع فيفيق ، ومعه المتلقي ، سريعاً:

صرخت في منازل مقفرة دارت بها الرياح
اكلت برتقالة الشمس وفي دمي توضأت وصليت الى الصحراء

---

[3] ظ: مجلة الاقلام ع١١- ١٢ ، ١٩٨٧: ٢٢٣ ، شجرة الرماد المواجد في شعر البياتي:٧١-٧٧.
[1] ظ: اقنعة النص: ٨٨.
[2] ظ: الاصابع في موقد الشعر: ١٥.
[3] الاعمال: ٥٠٣.

عمود نور لاح لي وواحة خضراء

يرتع في قيعانها سرب من الظباء

وعندما فوقت سهمي كي أصيب مقتلاً منها ومن بقية الاشباح

توارت الواحة والظباء في السراب

وارتفع النور الى السماء

واكتنفتني ظلمة وصاح بي صوت من القيعان

أتيتَ قبل موعد الوليمة

تنتظر الموت لكي تموت

فعد الى رياض (شيراز) وبوابات مستحيلها وانتظر المكتوب

وسقطت دمعة انسان من الأفق على وجهي وغطت مشهد

الغروب

وكلمات الصائح المجهول

والتمعت كنوز ليل العالم النجوم

تكتب اسماء العصافير على لوح من الطين وسنديانة عجوز

تواجه الصحراء والبحر وتبكي كلما مرّ بها العشاق في ازمنة

السقوط

هززتها ، فسقطت اوراقها وغمرت مشارف الصحراء بالرموز

زخارف وكلمات ودم ونور

تحرث ارضاً سحقت جبينها مجاعة السنين

والمطر العقيم

لقد كانت للبياتي اسبابه الفنية في اتجاهه بالرؤيا الصوفية نحو الواقع ، الذي هو الغاية التي بني النص من اجلها ، وليس هذا التوظيف سوى وسيلة نحتفى بها ، لانها لاتقل اهمية عن الغاية نفسها ، فهي السبيل الموفق الى تلك الغاية.

اهتم البياتي كثيراً "بابن عربي" اكثر من اهتمامه برموزه الصوفية الاخرى ، حتى هيمن على رؤاه في حقبته[1] المتأخرة وذلك لاسباب فنية وموضوعية توافرت للبياتي اذ وجدها

[1] ظ: الرؤيا في شعر البياتي: ٣٧٨، الاصابع في موقد الشعر العربي: ٤٨ وقد تعلق به البياتي حتى اوصى ان يدفن بقربه ، ونفذت الوصية.

في رمزه هذا وذلك برغم قلة توظيف الرمز نفسه ، الذي كان يفرض حضوره في ذهن البياتي ويظهر واضحاً في نتاجه ومن ذلك قصيدة (عين الشمس ...)[2]

أحمل قاسيون

تفاحة اقضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

أكلم العصفور

وبردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد اذكره ، عنها أكني واسمها اعني

وكل دار في الضحى اندبها ، فدارها اعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي

يحتفظ النص في المقطع الرابع بقوة انتمائه الى الواقع برغم محاولة الاختباء خلف نص بن عربي الذي يظل مغذياً رئيساً لنص البياتي بمستوييه الواقعي والصوفي:

تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في انتظار

البرق

لكنها عادت الى دمشق

مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها في النفي

عبداً طروباً أبقاً مهيأ للبيع

وميتاً وحي

الخطـــــاب:

يفضي اعتماد النص مرجعاً ما في مادته وبنائه الى ظهور أثر ذلك المرجع في تكوين خطاب النص ، وقد اعتمد البياتي الاسطورة والتاريخ والدين وغيرها حتى غدت مكونات رئيسة في شعره ، وقد اخذت الاسطورة حيزاً كبيراً في شعر البياتي حين دخلت البنية الاسطورية نفسها

---

(2) الاعمال: ٤٩٣.

الى صلب القصيدة ، التي استقطبت مجمل مكونات النص الاسطوري لتظهر الشخصيات فاعلة متحركة ناطقة ، والاحداث نامية ، وكذلك الزمان والمكان ، واجتماع كل هذه العناصر وغيرها ، وقد ترك أثره واضحاً في تكوين خطاب شعري.، يمتزج بالخطاب الاسطوري ويصدر عنه ، ومن ذلك ما يظهر في (النبوءة)

آه من يجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان ومكان

فانا لوح من الطين وخيط من دخان

كتبوا فيه الرقى والصلوات

ومراثي مدن الشرق التي ماتت واعياد الفصول

آه ماذا للمغني سأقول؟

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

ومجوس الزمن الأتي يدقون الطبول

ويعود من المنفى الى المنفى فلول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي عشتروت

في رداء الكهنوت

عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى ولايلمع نور

ويصيح الديك في اطلال اور

* * *

يتكرر مثل هذا الخطاب في نصوص اخرى حتى تبدو هيمنته واضحة للعيان.

الخطاب الصوفــــــي:

استعمل البياتي عدداً من الرموز الصوفية التي تنتمي الى ازمان مختلفة واقطار شتى ، وكان من نتيجة ذلك ان ظهرت ملامح الخطاب الصوفي لتهمين على ادوات التعبير لدى البياتي بحكم حركة الشخصيات ومقولاتها المبثوثة في النصوص ، لكن هيمنة هذا الخطاب كانت متفاوتة ومحكومة بمدى تدخل البياتي في حركة الشخصية وبنائها ، وكلما زاد هذا التدخل ، تراجعت سمات الخطاب ، في حين يهيمن الخطاب الصوفي مع الشخصيات التي تنمو وفقاً لحاجاتها ، ففي (عذاب الحلاج) تخف هيمنة الخطاب الصوفي وتبقى شذرات قليلة منه برغم اهمية الشخصية ، وذلك لتدخل البياتي ، وارتفاع صوته على صوت قناعه ، وهو ما يتغير في (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج) لمصلحة الخطاب الصوفي ، في حين يسجل نص أخر يتخذ الامام الشافعي رمزاً ، اقتراباً اكثر من الخطاب الصوفي ، مع ان انتماء الامام الشافعي الى الصوفية يقل عن انتمائه الى معشر الفقهاء.

اما السهروردي فتغلب عليه قضية البياتي حتى ليكاد يغيب صوت الرمز ، ولا تبقى منه سوى شذرات:

الشيب علا رأسي وانا ما
زلت حياً لم أبدأ بعد طوافي ورحيلي ، فاذا احترق الخيام بنار
الحب واصبح في حان الاقدار حجاباً ، فانا حول النار فراش ما
زلت أحوم وافني ليلي سكرا ، أتأمل وجه القمر الفضي الازرق
في صحراء الحب يغيب ، ليترك في اقداح العشاق رماداً ، كنت
احبك حتى الموت ، فاين مضى حبك؟ واعجبا! قلبي مرتعد
كالورقة يسألني: اين مضى؟ ما اوحش هذه الصحراء ، ولدنا
فيها ، احببناها ورحلنا ، عانينا فيها موت الروح ، حملناها كبريق
ذهبي يتغلب هذا الليل عليه ، يموت.

اما النص الذي هو استيحاء للخطاب الصوفي فهو (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار *)[1] فهو يبدأ صوفياً وينتهي صوفياً ، ولكنه لايخلو من غير هذا:

بادرني بالسكر وقال: انا الخمر وانت الساقي ، فلتصبح يا انت
انا محبوبي ، يرهن خرقته للخمار ويبكي مجنوناً بالعشق ، عراه
غبار ، قلبي من فرط الاسفار اليك ومنك ، فناولني الخمر
ووسدني تحت الكرمة مجنوناً ، ولتبحث عن ياقوت فمي تحت الافلاك السبعة..
أعريك امامي وارى عريي ، ابحث في سكري عنك وفي صحوي
ما دامت أقداح الساقي تتحدث دون لسان ، ياروح عناصر هذا العالم ، يا
اضواء الليل الفضية الزرقاء ، ها انا ذا اسجد في الحضرة سكران
ضيفاً لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهباء
اهذي والخمر معي تهذي ، قيثار العشق ، اعريك امامي في الحان
ما كنت ابوح بحبي ، لو لم تسكب هذه الغابات الملكية خضرتها
في الماء.

---

[1] الاعمال: ٦٣٠ و "عذابات" جمع خطأ. *اسمه محمد وكنيته ابو حامد ولقبه فريد الدين العطار ، اختلف في مولده ووفاته ، ويمكن القول اجمالا انه عاش بين الربع الثاني من القرن السادس الهجري واوائل القرن السابع الهجري ، ولد لاسرة صالحة على شيء من الغنى اذ كان ابوه عطارا في نيسابور ، وقد مال فريد الدين الى التصوف مبكرا وعرف به بعد ان درس العلوم الدينية على مشايخ عصره . ظ: عطار نامه او كتاب فريد الدين النيسابوري وكتابه منطق الطير : ٢٧-٢٤٣ .

يدخل البياتي نص الحلاج في قصيدته عن فريد الدين العطار ، وبذلك يحصل التمازج الصوفي عبر الازمان بالعبارة الشهيرة محرفة:

مافي الجبة الا الانسان.

وبهذا ومنه ، يعرج البياتي الى زمنه الذي يعيش فيه ، متناسياً قليلاً ، فريد الدين اذ يلتقي بعائشة ليحكي عن الدنيا (القذرة) ثم يعود من حيث انفصل ليواصل تضمينه الخطاب الصوفي واضحاً:

ناولني الخمر ووسدْني تحت الكرمة مجنوناً ،
فالموت الحي المتربص في الحانات وفي الاسواق وفي عيني هذا
الساقي يغمد في صدري سكيناً! اصرخ لكني من فرط الاسفار
اليك ومنك ، أسائل في سكري وفي صحوي ، فلتصبح يا
أنت انا محبوبي: يرهن خرقته للخمار ويبكي مجنوناً بالعشق
مرآة لي كنت فصرت انا المرآة
لا غالب الا الخمار

الغمـــــوض:

يعد الغموض واحداً من مظاهر الشعر الحديث[1] ، وهو نتيجة متوقعة لنص يعتمد مرجعيات خارجية في تكوينه ، يعيش في عصر تنوعت فيه الحضارة واصبحت اشد تعقيداً من كل عصورها التي خلت[2]، وقد اصبحت ذاكرة الشاعر تزدحم فيها الافكار والفلسفات والرؤى ، فتطل عليها لتتدخل في غفلة من الشاعر في بناء النص وفي تكوين خطابه ، وهو ما يؤدي الى تحاور الاجناس الادبية وتداخلها في وقت اصبحت فيه الحدود مفتوحة[3] بينها ، فلا يكاد يمنعها مانع من التقارب والاخذ والعطاء في حركة مستمرة (فتداخل الحدود في الابداع الفني في وقتنا الحاضر يبدو اكثر حدة واكثر خصوصية منه في أي وقت من الاوقات في الماضي)[2] وهو ما يمكن ان يقع تحت مفهوم (التناص)[3] الذي اصبح من ابرز مظاهر الادب في العصر الحاضر.

غير ان هذا لايعني اختلاط الاجناس ، ودلالاتها ، الى الحد الذي يستحيل معه الفهم ، فليس استعمال الكلمات في الشعر عملاً عشوائياً ، القصد منه احداث الفوضى ، بل هو خاضع لعملية انتقاء وتنظيم تحتل فيه الكلمة وموقعها اهمية كبيرة ، فالادب يمتاز بخصوصية استعمال

---

[1] ظ: الشعر والفكر المعاصر: ٢٨، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمنية : ٧٢ .

[2] ظ: هذا هو البياتي: ٩٦- ٩٧.

[3] ظ: الاستهلال فن البدايات في النص الادبي: ٧٢ ، المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين: ٩٥. علم النص: ٧٩.

[2] موسوعة نظرية الادب: ٢٥٧.

[4] ظ: بلاغة الخطاب وعلم النص: ٦٩- ٧٠.

الكلمات التي تتميز بانها مشتقة من شروط النص نفسه ، وجزء من ابنيته ، وادواته التعبيرية التي ينظر اليها على انها ينبغي ان تتجاوز الجملة والنص معاً ليشمل (الواقعة الادبية)[4] منظوراً اليها في شمولها لتقع ضمن دائرة التواصل الاجتماعي ، التداولي ، وهذا يعني ان وسيلة الفهم ستعتمد على السياق[5] ، ومعنى الشعر[6] يعتمد على السياق ايضاً ، اذ تأتي فيه الكلمة مصحوبة بمعان اخرى تثيرهـــا ، وربما تعارضها او تنفيها[7] ، فالشعر (نظام ايحائي)[8] وسيلته (تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بانساق معينة)[9] تدخل في ابنية تحمل سمات تميزها عن الابنية الاخرى وهي التي تكون مغزى النص في طريقة نظامها الخاص ، وعندها لا اهمية لمستوى الفكرة المعروضة[10] ، او الكلمة التي اختيرت للتعبير عنها ، من حيث المستوى ايضاً ، فالبنية التي تدخل فيها ، ونظام هذه البنية هو الذي يحيل الى الدلالات المختلفة التي يمكن التوصل اليها باجراءات التحليل النصي ، مهما كانت مظاهر تلك الابنية (فالمعاني الاصيلة تكمن خلف المعاني الظاهرة الخداعة)[1].

قد يقود هذا وغيره الى غموض النص[2] وصعوبة الاهتداء الى دلالته ، فضلاً عن المعنى الذي يظل سراباً يصعب الامساك بخيوط توصل اليه ، وقد حفل شعر البياتي بكثير من هذا الذي ذكر ، فكان لابد من ان يكون الغموض من ابرز سماته الظاهرة ، وقد كان (الغموض هو مصدر الشكوى عند كثير ممن يقرأون البياتي)[3] لكن الاسباب تختلف باختلاف هؤلاء القارئين (فبعضهم يرى فيه ابتذالاً في التعبير وبعضهم ينفر من غرابة صوره ، وسَيزْوَر عنه آخرون لانه على غير ما الفوه من قريض محكم ، او لانهم لايصبرون على وثبات التداعي في الخواطر والافكار ، او لانهم تنبهر انفاسهم وهم يجرون وراء الاشارات والاقتباسات فيه ، وسيختلف المعجبون به في تقدير مدى غموضه الناشيء عن تبعثر اجزاء الصورة وكثرة الاقتباس والتعبير الخاطف المقطوع قبل تمامه ، والحذف وعدم التهيئة في الحركة والقول ، والمفاجأة في البدء دون تمهيد ومقدمات ، والاعتماد على المنولوج الداخلي في تصوير الحركة والصراع النفسي ومزجه احياناً بالحديث الخارجي وايراد الحوار دون فصل واضح بين

3[4] ظ:مفهومات في بنية النص :٨٤-٩٥.
[5] ظ: علم النص: ٧٥.
[6] ظ: نظرية الادب: ٢٢٥.
[7] م.ن: ٢٢٥.
[8] ظ: نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤٦٩.
[9] م.ن: ٣٤٩.
[10] ظ: بعيداً داخل الغابة: ١٠٠- ١٠١.
[1] الاسطورة والمعنى: ١٦.
[2] ظ: الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة: ٦٨- ١٠١.
[3] من الذي سرق النار: ٩٦.

المتجاورين والى كل هذه العوامل يضاف جمود الصورة احياناً او تحجر الرمز المختبيء وراء بعض الالفاظ[4] ويمكن ان يضاف فوق هذا استعمال الترميز بالاسطورة والتصوف ، وما تبع ذلك من هيمنة كل من الخطابين الاسطوري والصوفي ، وكلها اسباب تتصل بمقومات القصيدة الحديثة واستعمالها لادواتها التعبيرية ، وحاجتها الماسة الى مثل هذا الاستعمال ، فهي ليست عيوباً كلها بقدر ما هي حاجة مطلوبة ، لذا يبدو كل هذا مسوغاً[5] مادام يتفق مع الحاجة الداعية اليه ، وليس جلباً خارجياً بمقاصد ليست فنية قد تقود النص احياناً الى الابهام[6] بتغييب الدلالة وطمس سبل الاهتداء اليها ، فضلاً عن أي درجة من درجات المعنى فليس في شعر البياتي شيء من هذا لدى القاريء المجتهد الحصيف او القاريء المثقف الذي يقابل (الشاعر المثقف) وهما من شروط مقاربة الشعر الحديث فلم يعد الشاعر هو ذاك الذي يتحف القراء بحكمة جوفاء يسوقها اليهم بعبارة نثرية ، فجة ركيكة لايمسكها الا الوزن المستقيم ، وليس البياتي من اولئك اللذين يتعمدون التعقيد والاغراب والغموض ، فهو لا يعمد الى تعقيد الدلالة ، فقصيدته هي في حدود الوعي يهتم به ، ويهتم بوجود الانسان وصلته بالعالم ، ومعاناته في وجوده هذا ، وهو ما يعد نقطة مركزية في مجمل نتاج البياتي الشعري يمكن بفهمها ، وفهم الادوات المستعملة ، وطرائق انتظامها الوصول الى فهم مريح يمتع ذائقه المتلقي ويغنيها ، فقد ركز البياتي اهتمامه في ترصين ابنيته ، والسعي لتفخيمها ، حتى لتبدو احياناً مهولة لايمكن بلوغ سبيل الى دلالتها ، ولكنه بمقابل ذلك ، يدور حول نقطة مركزية و هي معاناة الانسان التي تتكرر ، نتيجة متشابهة للنصوص المختلفة حتى يبدو احياناً شيء من فقدان التوازن بين فخامة الابنية ، وتفاهة الدلالة فيها ، ولكن البياتي يعتصم بالنظريات النقدية الحديثة التي تجعل اختلاف الدلالة منوطاً باختلاف البنى ، وحجته في ذلك: ان الاشكال المختلفة تعطي معاني مختلفة[1].

---

[4] من الذي سرق النار: ٩٦.
[5] ظ: م.ن: ٩٦- ٩٧.
[6] ظ: الابهام في شعر الحداثة: ٥٩- ٦٠.
[1] ظ: قضايا في النقد الادبي: ١٧ وكذلك: فلسفة الفن عند سوزان لانجر: ١٢- ١٧.

تتناول هذه الدراسة موضوع(الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي)بيان استعمال الشاعر عبد الوهاب البياتي(١٩٢٦-١٩٩٩م) للرمز والاسطورة،وبيان الاسباب الكثيرة التي دعته لاستعمالهما،وابرز هذه الأسباب ما وجد في الرمز من قدرة على التعبير،الذي يستجيب لحاجات فنية او غير فنية كانت تدفع الشاعر الى مزيد من استعمال الرمز وصولا الى الترميز الذي يبدأ بالإكثار من الرمز ثم إيلاجه في بنية لغوية تحتضن الرمز وتنميه، فضلا عن ذلك فقد اتجه البياتي الى توسيع استعمال الرموز،سواء من حيث العدد ام من حيث الدلالة مستفيدا في ذلك من مصادر متنوعة منها الدين والأسطورة والتراث والتاريخ القديم والمعاصر يرفده بذلك ثقافة واسعة واطلاع ووعي كبير تمتع به اذ اكتسب شيئا من ذلك بفضل قراءاته المتنوعة وجولاته الكثيرة في ارجاء العالم وما نتج عن ذلك من علاقات واسعة مع كبار مثقفي العالم وقادته.ولعل هذا ما اوجد شيئا من الغموض في شعره وصعوبة في الفهم كانت مصدر شكوى القراء والنقاد على السواء.

لقد كان شعر البياتي يغري الدارسين في تتبع الرمز في توظيفه وإيحاءاته،لكن دراسة أكاديمية لم تظهر،ولذلك توجهت إلى دراسة الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي للكشف عن أصل الرموز واستعمالها بحسب منهج تحليلي جعل الرسالة تبدأ بمقدمة بينت الرؤية العامة للبحث ثم التمهيد الذي قدم مفهوم الرمز والترميز لكي تعتمد عليه فصول الرسالة التي كانت أربعة؛أولها:رموز الغربة والاغتراب ،وقد عالج ما عاناه البياتي من غربة وما وظف من رموز للتعبير عنها،حتى قرنها بالموت،وهو ما حاول الفصل الثاني دراسة الرموز الخاصة بالموت والحياة وما بينهما.

لقد عُرف البياتي مكثرا من الرموز الأنثوية وهي ذوات أهمية خاصة لديه ،ولذلك اهتم الفصل الثالث بدراسة الانثى رمزا،اذ تبين أنّ البياتي قد وظف رموز الدين والتراث والتاريخ والأسطورة،وابتكر عددا من الرموز المهمة التي عرفت به،مثل:عائشة ولارا وغيرهما.

أمّا الفصل الرابع فقد جاء فصلا تقويميا غايته بيان مدى نجاح البياتي او خيبته في توظيف الرموز وحسن اختيارها لأداء المهمة التي أراد التعبير عنها،كما حاول الكشف عن منهج الترميز عند الشاعر وأصل الرموز التي استعملها.

أمّا الخاتمة فقد لخصت ابرز ما ورد في الدراسة من أفكار ونتائج،وقد استعملت لكل ذلك جملة من المصادر النقدية والاكاديمية المهمة.

الخاتمـــــة:

يمكن اجمال نتائج هذا البحث في الاتي:

١- بدأ الرمز لدى البياتي في حقبة مبكرة ، فكان بسيطاً ، محدود الدلالة ، يتصل بالتعبير عن هموم ذاتية ، وعاطفة متقدة ، لشاب يبحث لنفسه عن وجود ، او قرار ، في عالم قلق ، مضطرب.

٢- أستمد الرمز ، في هذه المرحلة ، غالباً ، من الظواهر المادية ، وقد كان الرمز مفرداً ، كالباب والجدار ، والليل والنهار ،والماء والنار ، للتعبير عن احساس بثقل العالم المحيط ، وكان تكرار هذه الرموز ظاهراً في نصوص مختلفة ، فيها ركاكة ، وقلة احكام في البناء ، وقد تكون قوة الانفعال والعاطفة ، وقلة الخبرة الفنية اللازمة، من اسباب ذلك .

٣- قلل البياتي من استعمال الرمز حين غمر نفسه ، وشعره ، في المجال السياسي ، ومال الى التصريح ، وان اعتمد الرمز ، فأن الرمز يجيء واضحاً ، مكشوفاً ، مستمداً في اغلبه من الواقع السياسي والفكري السائد في مرحلة صعود المد الشيوعي ، والاشتراكي عامة ، وقد عاد البياتي عن ذلك ، الى توظيف الرمز ، بعد خيبته ، فيما أعتقدَ.

٤- اتجه البياتي الى التوسع في استعمال الرمز ، حين اكتشف تقنية القناع ، وذلك بتوظيف الشخصيات ، او الاحداث ، المستمدة من الاسطورة والدين والتاريخ والادب والواقع ، وهي مصادره الرئيسة ، ليزداد عدد الرموز لديه ، وقد حاول ان يتماهى مع أقنعته ، وان غلبت ذاته احياناً.

٥- غلب لدى البياتي الاستفادة من رموز الحضارات الاخرى ، قبل ان يميل الى استعمال الرموز العربية ، فقد بدأ مع بروميثيوس وسيزيف ، من حيث انهم شخصيات اسطورية ، من دون الولوج في سياق الاسطورة نفسها. ثم تطور الامر لديه الى الاستفادة من حياة الشخصية كاملة ، وهذا ينطبق على رموزه الاجنبية ، كانطباقه على رموزه العربية كالمتنبي وابي فراس والمعري ..

٦- لم يقيد البياتي نفسه ، او شعره ، بحقيقة الرمز ، فقد اباح لنفسه التصرف بالرموز بما يقدم خدمة لغرضه التعبيري الذي يريد له الوصول ، والتأثير في المتلقي ، ولذلك تفقد رموزه خصائصها ، او بعضاً منها ، حين تلج في سياقه الشعري ، لتكتسب صفات وملامح جديدة ، هي من صنع البياتي نفسه ، فضلاً عن ان هذه الرموز تخضع للزاوية

التي يختارها الشاعر حين يستعملها لتعبر عن اكثر من دلالة ، وذلك بما يضيفه اليها من ملامح او علاقات.

٧- تتحرر رموز البياتي من انتمائها ، ومن قيود الزمان والمكان لتظهر في خلق جديد اذ يتصرف الشاعر كما يشاء له بناؤه الفني بالرمز ، او بما يحيط به من بيئة وزمان ، لذا لاتحتفظ الرموز ، غالباً ، باصولها التي انبثقت منها ، وان ظلت محتفظة بالدلالة الرئيسة التي عُرفت بها احياناً.

٨- غالباً ما يحدث الشاعر تداخلاً بين رموزه ، او تحولاً في الرموز نفسها من رموز اخرى ، متجاوزاً بذلك حدود الزمان ، فينتقل الرمز القديم الى الزمن الحاضر ، ليكشف عما فيه من سوء ، وهذه هي غايته الرئيسة من الترميز ، وغالباً ما يصيب التحول الرمز نفسه ، باختلاف الحقب الزمنية التي تحكم النص ، أي ان الرمز الواحد يظهر بصور مختلفة بحسب المراحل التي يمر بها الشاعر.

٩- لم يكتف البياتي بما استمده من رموز من بيئات مختلفة ، وانما عمد الى ابتكار رموز لها اثر في حياته ، فوظفها للتعبير عن حاجاته ، وقد راق له امر الرموز المبتكرة هذه ، فتمادى في مدها بالطاقات التعبيرية ، لتكون مميزة له من بين شعراء جيله.

١٠- مثلت الرموز الانثوية نسبة مهمة قياساً الى بقية الرموز ، سواء ماكان مستعاراً من بيئة اخرى ، ام ما كان مبتكراً ، ولعل بعضاً من ذلك يرجع الى اسباب ذاتية ، تتصل بميل الشاعر نفسه الى هذا الامر ، واخرى موضوعية تتصل بامكان الرمز الانثوي في التأثير واحتمال الدلالة.

١١- يوغل البياتي في الترميز احياناً حتى ليكاد يغمض على المتلقي معرفة المقصود ، اذ يغرق نصه في بيئة الرمز ، سواء كانت اسطورة ام تاريخاً ، مستفيداً من الانساق البنائية التي يعتمدها النص ، فان كانت اسطورية جعل الاسطورة خطاباً لنصه ، وان كانت تصوفاً استعمل الخطاب الصوفي نفسه ، مغيباً ، في اثناء ذلك ، الغاية التي انشئ النص من اجل بيانها.

١٢- ينطلق الترميز من لحظة شعور الانسان بافتراقه عن محيطه ، او شعوره بالتقاطع مع واقعه ، وتزيد الظروف الموضوعية من شدة الحاجة الى استعمال الرمز حين يفقد التصريح امكان الظهور او التأثير.

١٣- اوجد الترميز نوعاً من العلاقة بين الذات والموضوع ، فقد كانت الرموز التاريخية والاسطورية وغيرها ، تتجه من الموضوع الى الذات ، ومن الذات الى الموضوع ، في

تمازج بين الاثنين ، وبين اثر كل منهما في الاخر ، فأتاح لكل منهما التعبير بقوة عن الاخر.

١٤- اعطى الترميز النص فرصة الاحتفاظ بدلالتين معاً في أقل تقدير ، دلالة الخطاب السائد في النص ، ودلالة محايثة تعبر عن الواقع الذي يقاربه النص ، وهي الدلالة المقصودة ، ولا يوصل اليها الا بفهم خطاب النص ، وما حول النص.

١٥- أتاح الترميز للنص الانفتاح على اكثر من دلالة باختلاف التأويل ، وهو مالا تجاريه به التقنيات البلاغية الاخرى ، فالتشبيه مقيد بالعلاقة بين اركانه ، والكناية مرتبطة بالمكنى عنه ، والاستعارة محكومة بالعلاقة بين اطرافها ، وليس الترميز كذلك من حيث القيد ، اذ يمكن للرمز ان يحتمل من التأويل مالا يحتمله سواه.

١٦- عاد البياتي ، حين تقدم به العمر ، ولم تعد قبضته تحكم الصنعة ، الى التقليل من استعمال الرمز ، واعتماد التصريح ، لكن مكنته الفنية التي بلغت النضج ، وتجاوزته ، اتاحت له تجاوز بعض ما كان عليه التصريح من سوء في حقبته المبكرة.

التوصيـــات:

١- اوصي نفسي ، والباحثين ، بامكان دراسة شعر البياتي من نواح مختلفة جديدة ، برغم كثرة مادار حوله من دراسات ، فهو كبير من حيث الكم ، غني من حيث الظواهر الفنية ، ومن حيث التقنيات المستعملة فيه.

٢- لابد للباحث من الاحاطة بالحقبة الزمنية التي عاش فيها الشاعر ، وما جرى بها من تقلبات تركت اثارها في شعره ، لكي يمكن فهم هذا الشعر ، او تجنب الخطأ في فهمه ، في اقل تقدير.

المصـــــادر

- القـرآن الكريـــــــــم.

- ابن باجة وفلسفة الاغتراب ، د. محمد ابراهيم الفيومي ، دار الجيل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨.
- الابهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، د. عبدالرحمن محمود القعود ، عالم المعرفة ، الكويت ، مطابع السياسة ، ٢٠٠٢.
- الاتجاهات الادبية الحديثة ، ر. م . البيريس ، ترجمة: جورج طرابيشي ، عويدات ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.
- اتجاهات الشعر المعاصر ، د. احسان عباس: المجلس الوطني للثقافة والفنون ، عالم المعرفة الكويت ، ١٩٧٨.
- الاخلاق في العراق القديم ، د. حسن فاضل جواد ، بيت الحكمة ، مطبعة اليرموك ، بغداد ، ١٩٩٩.
- اراغون ، دراسة وقصائد مختارة ، عبد الوهاب البياتي ، دار بن خلدون ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.
- اراغون ، عصام محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، مطبعة الحرية ، ١٩٧٤
- ارنست همنغواي ، انتوني بيرجس ، ترجمة: سمير الجلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٨٩.
- اساطير بابلية ، ترجمة: سلمان التكريتي ، مراجعة: زكي الجابر ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٢.
- الاساطير دراسة حضارية مقارنة ، د. احمد كمال زكي ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩.
- الاساطير السومرية دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد ، صموئيل نوح كريمر ، ترجمة: يوسف داود عبد القادر ، جمعية المترجمين العراقيين ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧١.
- اساطير العالم القديم ، مجموعة مؤلفين ، نشر: صموئيل نوح كريمر ، ترجمة د. احمد عبد الحميد يوسف مراجعة د. عبد المنعم ابو بكر ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤.
- اساليب البيان في القرآن ، سيد جعفر الحسيني ، مؤسسة الطباعة والنشر ، ايران ، طهران ، ط١ ، ١٤١٣هـ.
- اساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الاداب ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٥.

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٧.
- استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية ، مطاع صفدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ب ـ ت.
- الاستهلال فن البدايات في النص الادبي ، ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩٣.
- الاسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٨.
- الاسطورة والادب ، وليم رايتر ، ترجمة: صبار سعدون السعدون ، مراجعة: د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩٢.
- الاسطورة والتراث ، سيد محمود القمني ، سينا للنشر ،القاهرة ،ط٢ ، ١٩٩٣.
- الاسطورة والرمز ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا ، دار الحرية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٣.
- الاسطورة والمعنى ، كلود ليفي شتراوس ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد ، مراجعة: د. عزيز حمزة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٦.
- الاسكندر الاكبر قصته وتاريخه ، و.و.تارن ،ترجمة زكي علي راجعه د.محمد سليم سالم ، مركز كتب الشرق الاوسط ، القاهرة ،١٩٦٣.
- الاسكندر الاكبر ، محمد كامل حسن المحامي ،مراجعة :عادل نويهض ،منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨.
- الاشتراكية والفن: ارنست فيشر: ترجمة اسعد حليم ، مكتبة٣٠ تموز ، الموصل ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.
- الاصابع في موقد الشعر ، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة ، حاتم الصكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٦.
- اصوات واشارات دراسة في علم اللغة ، أ. كوندرا توف ، نقله: ادور حنا مديرية الثقافة العامة ، بغداد ب ـ ت.
- الاعمال الشعرية الكاملة: عبد الوهاب البياتي ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط٢ ، ٢٠٠١.
- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ، احمد عودة الله الشقيرات ، عمان ، دار عمار ، ط١ ، ١٩٨٧.

- الاغتراب في الشعر العربي قبل الاسلام ، د. صاحب خليل ابراهيم ، مركز عبادي ، الجمهورية اليمنية ، صنعاء ، ط١ ، ٢٠٠٠.
- الاغتراب في الفن دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر ، د. عبد الكريم هلال خالد ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط١ ،١٩٨٨.
- اغنيات في المنفى ، ناظم حكمت ، ترجمة: محمد البخاري ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ،١٩٧١.
- اقنعة النص ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩١.
- البير كامو ،جرمين بري ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
- الانثروبولوجيا رموزها اساطيرها ، انساقها ، جيلبير دوران ، ترجمة مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٩١.
- الانسان ورموزه ، كارل غوستاف يونغ وجماعة ، ترجمة: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٨٤.
- الايضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني ، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٥ ،١٩٨٠.
- البئر والعسل قراءة معاصرة في نصوص تراثية ، حاتم الصكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩٢.
- بابلو نيرودا ،جان مرسيناك ، ترجمة احمد سويد ،دار المعجم العربي ،بيروت مطابع الاسقلال ب ت .
- بحوث في اللغة والادب ، مجموعة مؤلفين ، اعداد: د. سهام الفريج ، مكتبة المعلا ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٧.
- البحر بعيد اسمعه يتنهد ، عبد الوهاب البياتي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٨.
- بديع القرآن لابن ابي الاصبع المصري ٥٨٥-٦٥٤هـ تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ،١٣٧٧-١٩٥٧.
- البرهان في وجوه البيان ، ابو الحسين اسحق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب ، تحقيق: د. احمد مطلوب ، د. خديجة الحديثي ،جامعة بغداد ، مطبعة العاني ، ط١ ، ١٣٨٧هـ١٩٦٧م.

- بستان عائشة ، عبد الوهاب البياتي ، دار الكرمل ، عمان ، ط٢ ،١٩٩١.
- بعيدا داخل الغابة ، البيان النقدي للحداثة العربية ، فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٤.
- بكائية الى حافظ الشيرازي ، عبد الوهاب البياتي ، دار الكنوز الادبية ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٩.
- بلاد الرافدين: الكتابة، العقل ، الآلهة ، جان بوتيرو ، ترجمة: الاب البير ابونا ، مراجعة د. وليد الجادر، دار الشؤون الثقافة العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩٠.
- البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي ، د. محمود البستاني ، دار الفقه للطباعة والنشر ، ايران ، ط١ ، ١٤٢٤هـ.
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،١٩٩٤.
- البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: هنريش بليث ، ترجمة: د. محمد العمري ، منشورات مجلة دراسات سيميائية ، ادبية ، لسانية ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٨٩.
- بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ، د. عبد الملك مرتاض ، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع ، بيروت ،ط ١، ١٩٨٦.
- بوليفيا والبارود في الحلق ، جوليو جوزي كيا فيناتو ، ترجمة: عوني ابراهيم الديري ، شركة المعرفة بغداد ،١٩٩٠.
- البيان والتبيين: ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ٢٥٥هـ ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨٥.
- تاريخ الفكر العربي الى ايام بن خلدون ، عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٦٦.
- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ابن عربي – امين يوسف عودة ، رابطة الكتاب الاردنيين ، شركة الشرق الاوسط للطباعة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- تحولات عائشة ، عبد الوهاب البياتي ، دار الكنوز الادبية ،بيروت ، ط١ ، ٩٩٩.
- تجارب في الادب والنقد ، د. شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

- تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، منشورات نزار قباني ، مطبعة دار الكتب ، بيروت ، ١٩٦٨.
- الترميز ، جون ماكوين ، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار المامون للترجمة والنشر ، مطابع دار الحرية بغداد ،١٩٩٨.
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠ دراسة نقدية ، د. صالح هويدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٩.
- ت.س ، اليوت ، دراسة وترجمة: سامي اليوسف ، دار منار للنشر ، عمان ، ط١ ،١٩٨٦.
- تشريح النقد ، نورثروب فراي ، ترجمة: محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، طرابلس ،١٩٩١.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج ، د. علي عباس علوان ، وزارة الثقافة بغداد ،١٩٧٥.
- التفسير النفسي للادب ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت.
- تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف ، بيروت ،١٩٧١.
- الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، ادونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣.
- ثورة الخيام عبد الحق فاضل دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ،١٩٦٨.
- الحداثة ، تحرير مالكم براد بري وجميس ماكفارلين ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ، مطبعة الحرية ، ١٩٨٧.
- حركية الابداع ، دراسات في الادب العربي الحديث د. خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣.
- الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة ، مطاع صفدي ، مكتبة الحياة ، بيروت ، مطبعة عيتاني ، ١٩٦١.
- الحلاج شهيد التصوف الاسلامي ، طه عبد الباقي سرور ، دار النهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٩.
- الحلاج موضوعاً للاداب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً ، كامل مصطفى الشيبي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ط١ ،١٩٧٦.
- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ، د. ماهر حسن فهمي ، معهد البحوث والدراسات العربية مطبعة الحيلاوي ، القاهرة ،١٩٧٠.

- الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، د. مصطفى عبد اللطيف جياووك ، وزارة الاعلام ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٧.
- جدلية الزمن واللون في ديوان عاشقة الليل ، د . صاحب خليل ابراهيم ، مركز عبادي للدراسات والنشر ،اليمن ، صنعاء ،ط ١، ٢٠٠٢.
- جلال الدين الرومي في حياته وشعره ، د محمد عبد السلام كفافي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١ .
- جمهورية افلاطون ، نقلها الى العربية: حنا خباز ، مكتبة النهضة ، مطبعة بابل ، بغداد ، ١٩٨٦.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، احمد الهاشمي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط١٢.
- جينالوجيا المعرفة ، ميشيل فوكو ، ترجمة: احمد السلطاني ، عبد السلام بنعبد العال ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨.
- الخيال الرمزي ، جيليير دوران ، ترجمة: علي المصري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٩١.
- الخيال الرمزي: كوليردج والتقليد الرومانسي ، ج روبرت بارث اليسوعي ، ترجمة د. علي العاكوب ، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي ، معهد الانماء العربي ، ليبيا ، دار الكتب الوطنية ،١٩٩٢.
- دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي مطابع وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق ، ١٩٧٢.
- دراسات نقدية في الادب الحديث ، عزيز السيد جاسم ، وزارة الثقافة ، مطبعة الادراة المحلية ، بغداد ، ط١ ،١٩٧٠.
- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠.
- دراسات ونصوص في الادب العربي ، محمد مصطفى هدارة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٥.
- دلائل الاعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١.
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، وزارة الاعلام ، دار الرشيد ، بغداد ،١٩٨٢.

- ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين ، مكتبة الادب ، القاهرة ، ب ـ ت.
- ديوان الحلاج ابي المغيث الحسين بن منصور البيضاوي ، ٢٤٤ـ٣٠٩هـ/٨٥٨ـ٩٢٢م صنعه واصلحه: د. كامل مصطفى الشيبي ، وزارة الاعلام ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٤.
- ديوان الحلاج ، اعده وقدم له: عبده وازن ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨.
- ديوان ديك الجن ، حققه واعد تكملته د . احمد مطلوب وعبد الله الجبوري ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت ، ب- ت .
- الرؤيا الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، عبد العزيز شرف ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ب ـ ت.
- الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٨.
- رباعيات عمر الخيام ، تعريب احمد الصافي النجفي، مؤسسة البلاغ ، بيروت ، ط١ ،١٩٩١.
- ربيع الحياة في مملكة الله دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي ، اعداد وتقديم: عدنان حقي ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٧٤.
- الرحلة الثامنة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ،١٩٦٧.
- الرحيل الى مدن الحلم ، دراسة ومختارات من شعر عبد الوهاب البياتي ، صبري حافظ ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٣.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق،عبد الكريم راضي جعفر،دار الشؤون الثقافية العامة ،مطابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٨.
- الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، علي عبد المعطي البطل ، شركة الربيعان للنشر ، الكويت ، ط١ ،١٩٨٢.
- الرمز الشعري عند الصوفية د. عاطف جودة نصر ، دار الاند لس ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨.
- الرمز في الشعر العراقي المعاصر ، رواد الشعر الحر ، مسلم حسب حسين ، كلية الاداب، جامعة البصرة ،١٩٩٠ "رسالة ماجستير".

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح احمد ، دار المعارف بمصر ،١٩٧٧.
- الرمزية عند البحتري ، د. موهوب مصطفاي ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر ،١٩٨١.
- الرمزية والادب العربي الحديث ، د. درويش الجندي ، مكتبة النهضة مصر ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ،١٩٥٨.
- الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، امية حمدان ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ،١٩٨١.
- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، ايليا الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت، ط ٣ ،١٩٨٣.
- الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، د. خالد الكركي ، دار الجيل، بيروت، ط١ ، ١٩٨٩.
- روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٧٨.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام ، عبد الاله الصائغ ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢.
- سحر الرمز مختارات في الرمزية والاسطورة مقاربة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ،اللاذقية ،ط١ ،١٩٩٤
- السهروردي حياته – شعره – مصنفاته ، احمد مصطفى الحسن ، دار رانية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،ط١ ،١٩٨٩.

- سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، ط١ ،١٩٨٥.
- شجرة الرماد المواجد في شعر البياتي ، د. وفيق رؤوف،دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٩٠.
- شعراء من امريكا الجنوبية ، سعد صائب ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ،بغداد ، ١٩٧٤.

- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، جامعة بغداد ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٧٨.
- الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عدنان حسين العوادي ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٧٩.
- شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة اسلوبية ، خليل رزق ، مؤسسة الاشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط١، ١٩٩٥.
- الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور ،د. جلال الخياط ، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.
- الشعر العربي الحديث وروح العصر ، جليل كمال الدين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، المحور الثالث ، اعداد: عائد خصباك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٨.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ط٣ ، ١٩٧٢.
- شعرنا الحديث الى اين؟ غالي شكري ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الادبية ، ١٩٦٨.
- الشعر والزمن ،جلال الخياط ، وزارة الاعلام ، مطابع دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٥.
- الشعر والصوفية ، كولن ولسون ، نقله الى العربية عمر الديراوي ابو حجلة ، دار الاداب ، بيروت ،١٩٧٩.
- الشعر والفكر المعاصر ، مجموعة مؤلفين ، وزارة الاعلام ، مطبعة الشعب ، بغداد ،١٩٧٤.
- الشعرية ، تزفيتيان تودوروف ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،١٩٨٧.
- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، محمد الماكري ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط١ ،١٩٩١.
- الشمس والعنقاء دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، خلدون الشمعة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤.
- الصورة في الشعر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها، د. علي البطل ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٨٠.

- صورة المرأة في الشعر الاموي ،د.امل نصير ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- الصوفية في الهامهم ، حسن كامل الملطاوي ، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ،١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- عالم المرأة في الشعر الجاهلي ،د.حسين عبد الجليل يوسف،دار الثقافة ، القاهرة ،ط١، ١٩٨٨.
- عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث ، مجموعة مؤلفين ، دار اليقظة العربية ، مطبعة جريدة العلم ، دمشق ،١٩٥٨.
- عبد الوهاب البياتي في اسبانيا ، د . حامد ابو احمد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١.
- عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر ، تنسيق وتقديم: منصف الميزغني ، وزارة الثقافة ، تونس ،١٩٩٩.
- عبد الوهاب البياتي في مدن العشق ، مجموعة مؤلفين ، تقديم : ماهر كيالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٥ .
- عرس الدم ، فيدريركو غارسيا لوركا: عربها: د. علي سعد ، دار الفارابي ، بيروت ،١٩٧٩.
- علم الدلالة ، جون لاينز ترجمة: مجيد الماشطة واخرون ، جامعة البصرة كلية الاداب ، ١٩٨٠.
- علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، عادل فاخوري ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.
- علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة: فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١.
- علوم البلاغة: المعاني ، البيان ، البديع ، احمد مصطفى المراغي ، دار التعلم ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨٤.
- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ، لابي علي الحسن بن رشيق القيرواني ت٤٥٦هـ حققه: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- عمر الخيام ، احمد حامد الصراف ، مطبعة الشعب، بغداد، ط٢ ، ١٩٤٩.

- العنقاء ومجمع الطير دراسات في الادب العربي التطبيقي المقارن ،كاظم سعد الدين دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٩٧."الموسوعة الصغيرة"
- الغابة والفصول طراد الكبيسي ، وزارة الثقافة والفنون ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٩.
- الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دريد يحيى الخواجة ، دار الذاكرة ، حمص ، ط١ ، ١٩٩١.
- الفكر الديني القديم ، تقي الدباغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٩٢ .
- الفكر الشيعي والنزعات الصوفية حتى مطلع القرن الثاني عشر الهجري ، د. كامل مصطفى الشيبي ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط١ ،١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.
- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، اعداد راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ط١ ،١٩٨٦.
- الفن الرمزي ، هيجل ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩
- فن الشعر، ارسطو طاليس ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣.
- في اصول الخطاب النقدي الجديد ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم: د احمد المديني،دار الشؤون الثقافية العامة ،مطابع دار الشؤون ، بغداد ،ط٢ ، ١٩٨٩ .
- في حداثة النص الشعري دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ١٩٩٠.
- في الشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٧٢.
- في النقد والادب ،ايليا الحاوي ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،١٩٨٠.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د. مصطفى ناصف ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ،١٤٠١هـ ،١٩٨١م.
- القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي ،د.حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٣.

- قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر ، ترجمة: عبد اللطيف بندر اوغلو ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٨.
- القصة العربية والحداثة ، د. صبري حافظ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٩.
- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٨٨.
- قضايا في النقد الادبي ، ك. ك ، روثفن ، ترجمة: عبد الجبار المطلبي ، مراجعة: د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، ١٩٨٩.
- قلعة اكسل دراسة في الادب الابداعي الذي ظهر بين عامي١٨٧٠-١٩٣٠، ادموند ولسون ، ترجمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩.
- قلق الموت ، د. احمد محمد عبد الخالق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨.
- القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي ، د. محمود البستاني ،مجمع البحوث الاسلامية ، مؤسسة الطبع والنشر في الاستانة الرضوية المقدسة ،ايران ،مشهد، ط١، ١٤١٤هـ.
- قواعد النقد الادبي ، لاسل كرومبي ، ترجمة: عوض محمد عوض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦.
- القول الشعري منظورات معاصرة ، د. رجاء عيد ، منشاة المعارف بالاسكندرية ، ب - ت.
- كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر ، حاتم الصكر ،دار الشروق ،بيروت ، ط ١ ،١٩٩٤ .
- كتاب المختارات عبد الوهاب البياتي ، اختارها وقدم لها: محمد مظلوم ، دار الكنوز الادبية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨.
- كتاب المراثي ، عبد الوهاب البياتي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥.
- كشاف اصطلاحات الفنون ، محمد علي الفاروقي التهانوي ، تحقيق: لطفي عبد البديع ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢.

- لغة الشعر بين جيلين ،د .ابراهيم السامرائي ،دار الثقافة ، بيروت ، ب-ت.
- لوركا مجموعة مقالات نقدية ، تحرير مانويل دوران ، ترجمة: د. عناد غزوان وجعفر الخليلي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠.
- ما قبل الفلسفة: هـ فرانكفورت واخرون ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مراجعة د. محمود الامين ، منشورات مكتبة الحياة ، بغداد ، ١٩٦٠.
- ما الذي يحدث في هاملت ، جون دوفر ولسون ، ترجمة جبرا ابرهيم جبرا ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ،١٩٨١.
- مبادئ النقد الادبي ، أ. أ. ريتشاردز ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، مطبعة مصر ،١٩٦١.
- المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين ، تزفيتيان تودوروف ، ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٩٢.
- المتنبي بين البطولة والاغتراب ، محمد شرارة ، تحقيق د. حياة شرارة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٨١.
- محاكمة في نيسابور ، عبد الوهاب البياتي ، بيروت ، مطابع دار الصحافة ،١٩٦٣.
- مختارات من الشاعر الاسباني انطونيو ماتشادو ، ترجمة محمود صبح، وزارة الثقافة ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧١
- مختارات نقدية من الادب الغربي الحديث ، محمد شاهين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ط١ ،١٩٩١.
- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٧.
- المدخل الى الادب العربي المعاصر ، د. اسحق موسى الحسيني ، معهد الدراسات العربية العالية ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٦٣.
- المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي ابو غالي ،عالم المعرفة ، الكويت ،١٩٩٥.
- المذاهب الادبية ، د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية ، مطابع دار الشؤون ، بغداد١٩٩٠.
- المرأة عند شعراء صدر الاسلام الوجه والوجه الاخر،د. حسين عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،ط١، ١٩٩٨.

- المصطلحات الادبية الحديثة دراسة ومعجم انكليزي - عربي ، د. محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مكتبة لبنان ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط١ ،١٩٩٦.
- مضمون الاسطورة في الفكر العربي ، خليل احمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣.
- المطول في شرح تلخيص المفتاح ، سعدالدين مسعود بن عمر التفتازاني ت٧٩٢هـ ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، مؤسسة انتشارات ، ايران ، قم ، ط١ ، ١٤٢٤هـ.
- معجم الاساطير ، لطفي الخوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ١٩٩١.
- المعجم الفلسفي ، مراد وهبة واخرون ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٢ ،١٩٧١.
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ،١٩٨٥.
- معجم المصطلحات البلاغية ، د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ،١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، مطابع الرسالة ،١٩٨٧.
- مفتاح العلوم ، لابي يعقوب يوسف بن ابي بكر محمد السكاكي ت٦٢٦هـ ، ضبطه: نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، د. جواد علي، دار العلم للملايين بيروت، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠.
- مفهومات في بنية النص ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة د. وائل بركات ، دار معد للطباعة ، سوريا ، دمشق ، ط١ ،١٩٩٦.
- مقالة في الاساطير في شعر عبد الوهاب البياتي ، طراد الكبيسي ، وزارة الثقافة والارشاد ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٤.
- مقال في الشعر العراقي الحديث ، عبد الجبار داود البصري ،وزارة الثقافة والارشاد ،مديرية الثقافة العامة ،المؤسسة العامة للصحافة وانشر ، دار الجمهورية ، بغداد، ١٩٦٨.

- مقدمات في الشعر السومري ، الافريقي ، الصوفي ، طراد الكبيسي ، وزارة الاعلام ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧١ .
- مقدمة في ادب العراق ، طه باقر ، جامعة بغداد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٧٦.
- ملحمة كلكامش ، طه باقر ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٧٥.
- من الذي سرق النار خطرات في النقد والادب ، د. احسان عباس ، جمعتها: د.وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.
- المنطق الرمزي نشاته وتطوره ، د. محمود فهمي زيدان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩.
- المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي ، شوقي خميس ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠.
- المنفى والملكوت ، كلمات في الشعر والنقد ، د. جلال الخياط ، شركة المعرفة للنشر والتوزيع ، مطابع دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩.
- الموت في الفكر الغربي ، جاك شورن ، ترجمة: كامل يوسف حسين ، مراجعة د. امام عبد الفتاح امام ، عالم المعرفة ، الكويت ،١٩٨٧.
- موسوعة نظرية الادب ، مجموعة من الكتاب الروس ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،١٩٨٦.
- الموقف الشعري الى اين؟ وحوار مع عبد الوهاب البياتي ، مالك المطلبي ، مديرية الثقافة العامة ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٩.
- النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، جبرا ابراهيم جبرا ، دار القدس ، بيروت ، ط١ ،١٩٧٥.
- ناظم حكمت الاعمال الشعرية الكاملة ، ترجمة فاضل لقمان ، دار الفارابي ، بيروت ،١٩٨٧.
- ناظم حكمت السجن ، المراة الحياة ، حنا مينه ، دار الادب ، بيروت ، ط١ ،١٩٧٨.
- نصوص شرقية ، عبد الوهاب البياتي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ،١٩٩٩.
- نظرية الادب ، اوستن وارين ، رينيه ويلك ، ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، ١٩٧٢.

- نظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ط٣ ،١٩٨٧.
- النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة ادبية لكوليردج ، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية لبنان ، بيروت ، ط١، ١٩٨٢.
- النقد الادبي الحديث ،د محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٣
- النقد الادبي في القرن العشرين ، جان ايف تابيه ترجمة: قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٣.
- النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ترجمة د. احسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر ، دار الثقافة، بيروت ،١٩٦٠.
- نقد النقد رواية تعلم ، تزفيتيان تودوروف ، ترجمة : سامي سويدان ،مراجعة: ليليان سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٩٢.
- نيرودا عاشق الارض والحرية دراسة ومنتخبات شعرية ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : احمد سويد ، دار بن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٩.
- هذا الشعر الحديث ، د. احمد سليمان الاحمد ، منشورات مكتبة النوري ، دمشق ، ب-ت.
- هذا هو البياتي ، مدني صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ١٩٨٦.
- هوامش: دراسات في فكر القرن العشرين ، محي الدين اسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ،٢٠٠٠.
- الوحدة والتنوع في الادب العربي المعاصر ، عبد العزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ،١٩٩١.
- وضع النقد من النقد الجديد الى البنبوية ترجمة صبار سعدن السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة مطابع دار الشؤون ، بغداد ١٩٩٠ "الموسوعة الصغيرة".
- ويكون التجاوز ، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث ، محمد الجزائري ، وزارة الاعلام ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٤.

- ينابيع الشمس السيرة الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩.

المجـــلات

- مجلة الاقلام ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.

الاعداد:

١ ،لسنة: ١٩٨٨

١١-١٢،لسنة : ١٩٨٩

٨ لسنة: ١٩٨٨.

١١-١٢ لسنة : ١٩٨٧.

١١ لسنة : ١٩٨٠.

٦ ، ٧ ، ٨ . لسنة : ١٩٩٤.

٥-٦. لسنة : ١٩٩٣.

- الثقافة العربية ، مصلحة الثقافة في ليبيا ، مطابع الثثورة للطباعة والنشر ،بنغازي : س : ٦، ع: ٦، حزيران، ١٩٧٩.

- الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، مطابع دار الشؤون الثقافية ، س : ١٩٩٨. ع: ١٣